

हाड़ोतीः

साहित्य
और
स्वरूप



साहित्य और स्वरूप

डॉ कन्हैयालाल शर्मा



सूर्य प्रकाशन मन्दिर
बीकानेर

© डा० कन्हैयालाल शर्मा

प्रकाशक सूर्य प्रकाशन मंदिर विस्सों का चौक बीकानेर

संस्करण १९७३

मूल्य सोनहू रुपये मात्र

मन्व विमान आर्ट प्रिंटर्स शाहपुरा दिल्ली ३२

भूमिका

अपनी पी एच० डी० उपाधि की गोप-यात्रा के काल में जब कभी सास लेने का समय मिलता था तब उन क्षणा का उपयोग भी मैं लिखने के लिए कर लेता था। उस काल की लिखी रचनाएँ व साथ साथ उसके पूर्व और उत्तर कालों में हाडोनी विषया पर जो कुछ मैंने लिखा है उनका संग्रह हाडोनी साहित्य और स्वरूप मेरे अनुवर्त चिन्तन का फल है।

किसी को अपना बचपन अच्छा लगता है और किसी को अपना घर। जब हम इन दोनों से दूर हो जाते हैं तब इनकी मिठास और बूझ जाता है। किसी बोली और उनके लोक साहित्य के सम्बन्ध में भी यही सत्य है। काल के चरणों के साथ बढ़कर जब हम राष्ट्रीय और अंतर्राष्ट्रीय हो गए हैं, तब एक बार पीछे मुड़कर देखने की इसलिये इच्छा होती है कि ऐसा करने से सुख मिलता है और अपने बचपन और घर की प्राप्ति का सा आनन्द मिलता है।

पर यदि इतना भर ही उद्देश्य बोली और लोक साहित्य के अध्ययन का होता तो बदाचित्त बुद्धिवादी मनुष्य इसे व्यर्थ का श्रम समझकर कभी का इसमें विमुख हो गया होता। सम्भवतः वह यह भी मानता है कि अतीत को समझे बिना वर्तमान और भविष्य को समझना दुष्कर है खण्ड को समझे बिना पूरा को नहीं समझा जा सकता, व्यष्टि को समझे बिना समष्टि को समझना असंभव है और लघु को समझकर ही बहत् तब पहुँचा जा सकता है। अतः ऐसे अध्ययनों की जिना काल विषय में सबकाल खण्ड से अखण्ड व्यष्टि से समष्टि और लघु से बहत् की ओर होती है। प्रस्तुत लेखीय विषया के अध्ययन में मेरी यही दृष्टि रही है।

हाडोनी क्षेत्र की भौगोलिकता कुछ ऐसी है कि जो उस पश्चिमी राजस्थान से तो पृथक् करती हो है, वह उसे ब्रज प्रदेश में भी पृथक् किए हुए है और माधवा से भी दुरगतावग वह अलग है। मध्य प्रदेश, ब्रज और मालवा के मध्य में होने से उगाए गए त्रिगुण अस्मिन् व्यक्तित्व है जो उसकी बोली और

सोच गान्धिय म व्यक्त हुआ है। उसका वह ऐसा बगिच्छ है जो उसे एक ओर तो मुद्गर गुजरात से जोड़ रहा है और दूसरी ओर उसका सम्बन्ध व प्रत्यक्ष से है तथा यह पश्चिमी राजस्थान से भी मिन नहीं है। अतः उसका बोला का अन्तिम और रूपगत विगपताप्राप्त मुक्त प्रारम्भ किया है। उसके लिए साहित्य का बगिच्छ उमड़ने के लिए भाग से सपुत्र बन चुका है। अतः प्रकाशित से ऐसा अध्ययन एक सामूहिक अध्ययन बन जाना है।

प्रस्तुत पुस्तक के प्रकाशक श्री मूलप्रकाश प्रिन्सिपल रंगा, प्रवस्थापक मूल प्रकाश मन्दिर बीकानेर, राजस्थान के मुद्गर उत्तर के निवासी हैं जिन्होंने उसके मुद्गर दक्षिण की टाडीनी बोनी और तान गान्धिय विषयक दार्शनिक साहित्य और स्वरूप पुस्तक का प्रकाशन करणवी अध्ययन प्रेरणा तो पुष्ट किया है और अपनी सुसंस्कृत रूचि का परिचय दिया है। अतः इस सामूहिक महानुष्ठान में उनके सहयोग के लिए मैं उनकी साधुता देता हूँ।

जायरी ७३

स्वाधीनता रजत जय ती वष

डा० कहेयालाल गर्मा

अध्यक्ष

टिंदी विभाग

हुमर महाविद्यालय बीकानेर

अनुक्रम

- | | |
|---|----|
| १ हाडोती बोली का स्वरूप | ६ |
| ध्वनिगत विशेषताएँ, रूपगत विशेषताएँ, हाडोती बोली का वर्गीकरण । | |
| २ हाडोती में ध्वनि शिक्षा और लिपि | १७ |
| कका या यजनमाला, सी डा का ध्वनि वर्गीकरण, लिपि । | |
| ३ हाडोती का क्षेत्र तथा उसका सीमावर्तिनी बोलियों से अन्तर | २२ |
| <p>हाडोती सीमाएँ, हाडोती का सीमावर्तिनी बोलियों से अन्तर,
 १ मेवाडी गद्य, हाडोती गद्यानुवाद, २ मेवाडी गद्य,
 हाडोती गद्यानुवाद, सान्वाडी और हाडोती में अन्तर,
 हाडोती गद्य, सादवाडी गद्य, हाडोती गद्यानुवाद, मालवी
 तथा हाडोती में अन्तर, १ मालवी गद्य हाडोती गद्यानुवाद
 २ मालवी गद्य, हाडोती गद्यानुवाद बुंदेली तथा हाडोती में
 अन्तर, बुंदेली गद्य, हाडोती गद्यानुवाद, सीपरी तथा
 हाडोती का अन्तर सीपरी गद्य हाडोती गद्यानुवाद, डाग
 भाग तथा हाडोती का अन्तर, डागभाग गद्य, हाडोती
 गद्यानुवाद नागरवाल तथा हाडोती का अन्तर, नागरवाल
 गद्य, हाडोती गद्य, हाडोती गद्यानुवाद ।</p> | |
| ४ हाडोती का खडीबोनी के उच्चारण पर प्रभाव | ४३ |
| ५ हाडोती में विदेशी ध्वनियाँ | ४८ |
| <p>(क) अरबी फारसी शब्दों में ध्वनि परिवर्तन,
 (ख) यूरोपीय शब्दों में ध्वनि-परिवर्तन,</p> | |

- ६ हाडौती लोक साहित्य ५३
 लोकगीत, लोखगाथा, लोककथा, लोकनाट्य, बहावर्ते।
- ७ हाडौती वाक्य म वीररस ६३
- ८ हाडौती के विरह गीत ६८
- ९ हाडौती लोक गीता म प्रवृत्ति ७३
- १० हाडौती लोकनाटक ७७
 लीला और खेल, लीला का आधार, रामलीला, गोपीचन्द
 लीला, मोरघ्यज लीला, प्रह्लाद लीला खेल या हवाल,
 खँवरा, डाता मरवण, रज्या हीर।
- ११ हाडौती के कवि सूर्यमल मिश्रण की 'वीरसतसई'—
 भाषा वैज्ञानिक दृष्टि में ८४
 रूप विचार सजा, लिंग, वचन कारक, सबनाम
 विनयण, त्रियापन, काल रचना।
- १२ हाडौती लोकगाथा तेजाजी एक आलाचना ११२
 कथानक, वस्तुतत्त्व, गाथा म लोकतत्त्व गाथा की
 ऐतिहासिकता, तेजाजी की मृत्यु का कारण—सप्त दश (?),
 चरित्र चित्रण परिवार समाज चित्रण अथ का पणत
 विनोदताएँ।
- १३ हाडौती के देवी-देवता और उनका साहित्य १३५
- १४ हाडौती का कलात्मक नाटक—रज्या-हीर १४०
 कथानक वस्तुतत्त्व, प्रतीकात्मकता, आधार चरित्र चित्रण,
 रस, कवि-व।
- १५ हाडौती का एक प्रसिद्ध लोक नाटक सत्य हरिश्चन्द्र १५१
 कथानक वस्तुतत्त्व वस्तु गिन्य आधार एवं प्रेरणा, पात्र
 एवं चरित्र चित्रण, कथोपकथन उद्देश्य रस छन्द,
 अभिनय।

हाडौती बोली का स्वरूप

हाडौती नाम की उत्पत्ति हाडा नाम से हुई है। हाडौती उस भू भाग की बोली है जिस पर चौहान वंश की शाखा—हाडा राजपूतों का शासन था तब अधिकार रहा है। हाडा हाडौती प्रदेश में प्रमुख रूप से वस निवासी^१ नहीं हैं, अपितु यहाँ के शासक रहे हैं। उन्हीं के नाम पर वन 'हाडौत'^२ से उसी प्रकार 'हाडौती' शब्द बना है जिस प्रकार शेखावत से शेखावाटी और तीरावत से तीरावाटी।

डॉ० प्रियसन ने हाडौती बोली के क्षेत्र को इतना विस्तार दिया है कि 'सीपरी' को भी उसी के अंतर्गत स्वीकार कर लिया है पर यह हाडौती से भिन्न बोली है।^३ हाडौती वर्तमान कोटा व झूँठी जिलों तथा भालावाड जिले के उत्तरी भाग की प्रमुख बोली है। कोटा जिले की गहवाड व विसनगज तहसीलों के पूर्वी भाग के निवासी हाडौती भाषी नहीं हैं और बड़ी जिले की इंदगढ और ननवा तहसीलों के उत्तरी भाग भी इस बोली के क्षेत्र से बाहर हैं। इस प्रकार हाडौती विस्तृत भू भाग की बोली है जिसके बोलने वालों की संख्या सन १९६१ की जनगणना के अनुसार ८,६१,०३४ है।^४

प्रति वारह कोस पर बोली बदलती है—की मायता के अनुसार इन्ने त्रिगान्त्र भूभाग की बोली में सत्र एक रूपना रही पाई जाती है। तत्कालीन कांग और बूदी के राज्य त्रमग दक्षिणी हाडौती और उत्तरी हाडौती की सीमा बनाते हैं। हाडौती के दोनो रूपों में इस प्रकार अंतर भिन्नता है—

१ प्रियसन लिखित सर्वे ऑफ इंडिया भाग २ पृ २०३।

२ हाडौत नाम कास्थानिक है और इसकी उत्पत्ति हाडागुप्त हाडाका हाडागुप्त हाडौत से हुई है। इसकी बलना का आधार रामसिंहत शाहि सन् १६६१ का धरमपान की शकीय प्रति से परम्परागत है।

३ देखिये—हाडौती बोली और साहित्य बोली मण्ड पृ १०१

४ संसद ऑफ इंडिया १९६१ पृ ८४।

१ उत्तरी हाडोती में पुरुषवाचक संवनामा में उत्तम पुरुष और मध्यम पुरुष में 'मे' और 'ते' रूप प्रायः सुनाई पड़ते हैं जो दाना वचना में प्रयुक्त होते हैं, पर अक्षित त्रिया सदैव बहुवचन में रहती है। दक्षिणी हाडोती में मैं तू या यूँ एकवचनीय रूप है और मैं, तू, तूँ बहुवचन के रूप हैं जो उत्तरी हाडोती क्षेत्र में भी प्रयुक्त होते हैं।

२ दक्षिणी हाडोती के सामान्य भविष्यत् के रूप त्रिया के वर्तमान निश्चयाप के साथ ग प्रत्यय जोड़ने से सम्पन्न होते हैं पर उत्तरी हाडोती के ऐसे रूप घातु शब्दों के साथ ही प्रत्यय के योग से सम्पन्न होते हैं यथा—तू जावगी (दक्षिणी हाडोती) और तू जासी (उत्तरी हाडोती)।

३ दक्षिणी हाडोती के स्थानवाचक त्रिया विक्षपण शब्दों ज्या, छी आदि हैं और स्थान संकेतवाचक त्रिया विक्षपण छठी, कठी आदि हैं। उत्तरी हाडोती में इनके स्थान पर उठ, कठ आदि प्रयुक्त होते हैं।

हाडोती बोली की ध्वनिगत और रूपात्मक कुछ प्रमुख विशेषताएँ इस प्रकार हैं—

१ ध्वनिगत विशेषताएँ

(क) स्वरगत विशेषताएँ—

१ हाडोती बोली में आठ स्वर प्रयुक्त होते हैं। वे हैं—अ, आ, ई, उ, ऊ, ए, तथा ओ। इन स्वरों में अ, आ, इ, उ दीर्घ मध्यस्वर हैं जो आ, आ' विवृत, दीर्घ मध्य स्वर से भिन्न हैं। इसे ह्रस्व अ का दीर्घ रूप कहा जा सकता है। अ को आ का ह्रस्व रूप याकरणिक आवश्यकता से माना है।^१ अ शब्द के आदि में प्रयुक्त नहीं होता है और न स्वतन्त्र रूप से ही अ में प्रयुक्त होता है।

१ उपर्युक्त लिपि चिह्न के अभाव में अक्षर से वाक्य लिया गया है।

२ (क) यदि ह्रस्व अ को दीर्घ अ से इस दिशा में भिन्न समझा जाता तो तुल्यार्थ प्रयुक्त संवणम् (११६) बाधित हो जाता और उक्त सूत्रबल एकरूपता समाप्त हो जाती। ह्रस्व अ को अपना स्वाभाविक अधिकार जो अब तक पाणिनि अष्टाध्यायी में बाधित था दिलाने के लिए वे अ अ इति (८४६८) सूत्र की सृष्टि करते हैं जिससे तात्पर्य यह है कि अब जब पुस्तक समाप्ति पर है तब ह्रस्व अ को स्वतन्त्र मानना चाहिए जिस अब तक आवश्यकतावश विवृत माना गया था।

—डा० बरदान्न धोशबान्नु सिद्धांत कोमदी पृ. ११

(ख) इस लेख में लिपि चिह्न की सवत अ दीर्घ मध्य स्वर का मात्रा चिह्न पड़ा जाना चाहिए।

२ हाडोती में 'इ', 'ऐ' तथा 'ओ' स्वरों का प्रयोग नहीं मिलता है, यथा—घास्ली (हि० इमली) अस्यो (हि० ऐसा) तथा वोरत (हि० ओरत)। हाडोती में इ' स्वर का एकांत लोप उसकी एसी विशेषता है जो उस भय राजस्थानी बोलियों में पृथक् कर देती है जस—हा० मतख मारवाडोमिनख।

३ अ' स्वर का उच्चारण असंयुक्त अत्य व्यजन के साथ तथा दीर्घ स्वरों के मध्य में नहीं होता है (यद्यपि लिखा जाता है), यथा—रागस, बैल छापको (बाबुका), तोररा।

४ हाडोती में स्वर-संज्ञा की प्रवृत्ति आधुनिक भारतीय आध्यात्मिकों की अपेक्षा अधिक विरलित है, यथा—रहा (हि० यहा) ग्या (हि० गया), बोनार (हि० अवतार)।

५ हाडोती स्वर ध्वनियाँ में अकारण अनुनासिकता का अनेक उदाहरण मिलते हैं यथा—घास (हि० घास) रागस (हि० रागस), काक् (हि० काक) दत (दत्त)।

(ग) यजनगत विशेषण—

१ हाडोती में प्रयुक्त ३५ यजन ध्वनियों में ल तथा व् एमे व्यजन हैं जो हिन्दी में प्रयुक्त नहीं होते हैं पर राजस्थानी बोलियों में मिलते हैं। हाडोती का ■ अल्पप्राण, सघोष उल्लिप्त पार्श्विक, मूढ या यजन है और इसका व्यवहार गान के आदि में नहीं होता है। चाटोस काटो आदि गान में यह प्रयुक्त होता है। व' ध्यान द्योच्छ्व सघोष अद्वस्वर है और इसका उच्चारण अंग्रेजी 'ही' के समान होता है। इसका प्रयोग बहुत कम स्थानों में होता है, यथा—वाने स्वारी (जुझारी)।

२ हाडोती अनुनासिक व्यञ्जनों में 'ड' का स्वतन्त्र रूप में प्रयोग नहीं होता है और न गान के आदि में यह प्रयुक्त होता है, यथा—जडग (मुड) नग घडग (नग)। ज' हाडोती के कक्का (यजन माला) में तो स्वीकृत है—नना (जज्जी) खाडो चट्टमा पर इसका प्रयोग संयुक्त या असंयुक्त व्यजन के रूप में किसी भी गान में नहीं सुना जाता है।

३ हाडोती में मध्य व्यजन-संयोग के विविध रूप मिलते हैं पर आन्ध्र व्यजन संयोग में उत्तर व्यजन अद्वस्वर होता है फ्याडो (पहलिका) स्याडो (गलली) पमारो (फमारो)।

४ हाडोती में महाप्राण ध्वनि गान में एक ही बार प्रयुक्त होती है (अनुकरणात्मक गान इमरे धपवा है) और वह गान के आदि की ओर बढ़ने की प्रवृत्ति अपनाव दूँ है यथा—हातो (हि० हाथी) मी (हि० कहाँ) सज्या

या साज् (सध्या), पावणू (हि० पाटन) । अनेक शब्दों में अन्तराणमहाप्राणता भी पाई जाती है यथा—पाणी (हि० पानी), छापको (हि० चापक) ।

२ रूपगत विशेषताएँ

१ हाडोती शब्द रचना में ङ'-प्रत्यय का बड़ा महत्त्व है। यह स्वार्थ प्रत्यय शब्दों की प्रियता घृणा या लघुता सूचकता में प्रयुक्त होता है जैसे—मुण्डो (मुल), हारडो (हार) । कहीं कहीं इसके स्थान पर ट प्रत्यय भी प्रयुक्त होता है यथा—तेल्टो (तेली) बलाष्टो (बलाव) ।

वस्तुतः ये दोनों प्रत्यय एक दूसरे के रूपांतर हैं। प्राकृत में प्रयुक्त -ट प्रत्यय राजस्थानी में ङ' भी बन गया है। अपभ्रंस में प्रयोग की बहुलता थी ।

२ हाडोती सज्ञा शब्दों के एकवचन पुल्लिङ्ग रूपों की विनियता उनकी ओकारान्तता है जैसे—घोडो, छोरो फापो (परका अप्रमाण) । यह विशेषता समस्त राजस्थानी बोलियों में मिलती है तथा ब्रजभाषा में भी पाई जाती है। हाडोती सज्ञा शब्दों तो विभिन्न स्वरान्त या यजना त हो सकते हैं पर सप्रत्ययगुण वाचक विनियमों में यह प्रवृत्ति नियमित है यथा—काळो घोडो घोळो बल रातो तेली ।

३ हाडोती में दो लिंग होते हैं—पुल्लिङ्ग और स्त्रीलिङ्ग । यदि मन्त्रा शब्दों की ओकारान्तता पुल्लिङ्ग की ओनक है तो उनकी ईकरा तता स्त्रीलिङ्ग की ओतक है परन्तु वाचक पुल्लिङ्ग शब्द ईकरा त हाते हैं, यथा—तली, माळी । हाडोती का प्रमुख स्त्री प्रत्यय ई है जैसे—बादरा बादरी स्वाळयो-स्वाळी । अण-भाणी भाई प्रत्यय भी पुल्लिङ्ग शब्दों से स्त्रीलिङ्ग शब्द बनाने के लिए प्रयुक्त होते हैं यथा—मोग्यो मोगण पडत पडताणी शोग लुगार्ई । शोग वण नी भादि प्रत्यय इ ही प्रत्ययों में से किसी एक के रूपांतर हैं ।

४ हाडोती में ओ वचन मिलते हैं । बहुवचन या प्रत्यय भा है जो स्त्रीलिङ्ग शब्दों में आ रूप में मिलता है यथा—छोरो छोरा, छारी छारमाँ, नाई नाण्यी । प्रा० मा० भा० तथा म० भा० भा० में जहाँ स्त्रीलिङ्ग शब्द में इ या 'ई' स्वर ध्वनि थी वह हाडोती में आकर जुप्त हो गई पर बहुवचन शब्दों में वे अपना अस्तित्व बनाये रही । मानण्या चारण्या आदि ऐसे ही उदाहरण हैं । अव्ययवाचक सज्ञा शब्दों के बहुवचन का प्रत्यय होणू है जैसे—गोल्पा होणू ।

५ हाडोती कारक रूपों की प्रक्रिया अत्यन्त सरल है। शब्द रूपों में दो अविकारी तथा दो विकारी रूप मिलते हैं । विकारी रूपा के साथ विभिन्न पर साग जुड़कर भिन्न भिन्न कारकीय सम्बन्धों को प्रकट करते हैं । अविकारी एक

वचन का प्रत्यय नून है और बहुवचन का 'आ' है जिनसे छोरो और छोरा रूप सम्पन्न होते हैं। स्त्रीलिंग के ऐसे बहुवचन रूपों का प्रत्यय 'आ' है जो शब्द के अन्त्य स्वर के मात्रा भेद से 'आ आ' का रूप ले लेता है। विवारी पुल्लिंग शब्द के एकवचन का 'आ' प्रत्यय है और बहुवचन का 'आ' जिनसे छोरा और छोरा रूप बनते हैं।

हाडोती में स्त्री की अल्पता से जो अस्पष्टता या सक्ती थी उसकी पूर्ति परसगों द्वारा हो जाती है। हाडोती के परसग निम्न हैं

कर्ता—न

कर्म व सम्प्रदान—न, इ

करण और अपादान—हूँ से

सम्बन्ध—क, का को को रँ रा, री, रो ण ना, नी, न,

अधिकरण—म प, सम्बन्ध कारक के परसगों की चार श्रणिमा हैं जिनसे भेद्य के लिंग वचन और कभी कभी कारक रूप का बोध इस प्रकार होता है—

(१) ओकारात् परसग—भेद्य पुल्लिंग, एकवचन और अविवारी कर्ता।

(२) ओकारात् परसग—भेद्य पुल्लिंग, एकवचन या बहुवचन तथा अविवारी कर्ता के अतिरिक्त कारक रूप।

(३) ईकारात् परसग—भेद्य स्त्रीलिंग, सभी वचन और कारक रूप।

(४) आकारात् परसग—भेद्य अविवारी रूप में।

स्कार युक्त तथा णकार-युक्त परसग तो सबनामा के साथ ही प्रयुक्त होते हैं और ककार-युक्त परसग शेष नामिका में प्रयुक्त होते हैं।

६ सबनामों के प्रायः सभी रूप हाडोती में मिलते हैं। पुरुषवाचक अथ पुरुष सबनामा तथा सूरयर्तों निस्त्वमवाचक सबनामों के रूप एक ही हैं, वे हैं—ऊ, व, वा। इसी प्रकार निजवाचक 'आप' और आदरसूचक 'आप अपने प्रातिपदिक तथा अयंरूपां में समान हैं, पर निजवाचक सबनाम के साथ सम्बन्ध कारक में रो नी आदि परसग प्रयुक्त होते हैं, जबकि आदरसूचक सबनाम के साथ इमी कारक में को का आदि परसग प्रयुक्त होते हैं। हाडोती में निजवाचक सबनाम के रूप में पुरुषवाचक सबनामों के प्रयोग भी प्रायः मिलते हैं यथा, तू चारों काम कर हूँ म्हारा घर जाऊ।

७ हाडोती गुणवाचक विशेषण के दो रूप मिलते हैं

क सप्रत्यय गुणवाचक विशेषण, जिनका प्रत्यय विधान इस प्रकार है—

(१) अविवारी पुल्लिंग एकवचन में—ओ।

() विवारी पुल्लिंग गण रूपों में—आ।

(३) स्त्रीलिंग व सभी रूपां में—ई।

इनके उदाहरण हैं—बाळो बल ऊँचा भवान्, घोळी माय्।

य प्रत्यय गुणवाचक विशेषण प्रायः यजनात् होने हैं, जैसे—लाल फागडी (फगडी) लाल स्यापो (स्यापो), पर सजा गन्ने स बने ऐसे विशेषण स्वरात् होते हैं यथा—कोई देसी गाय या बल ।

हाडोती म समूहवाची सस्यावाचक विशेषणो मे जोडा (दो का समूह) गडो (चार का समूह) और पचोठ (पाँच का समूह) उल्लेखनीय हैं । सस्या की अनिश्चितता प्रकट करने के लिए बीमेक दसेक की प्रणाली अपनायी गयी है ।

८ क हाडोती के अस्तिवाचक क्रिया रूप छ, छा आदि उस पश्चिमी तथा पूर्वी राजस्थानी की अनेक बालियों से पृथक् कर देते हैं । इस दृष्टि से वह जयपुरी के समीप है । डा० ग्रियसन ने ऐसी समानताया की ध्यान म रखकर हाडोती को जयपुर की उपबोली रूप म स्वीकार किया है, पर दोनों में ऐसी अनेक असमानताएँ हैं जो उक्त सम्बन्ध स्थापन में बाधक हैं ।

ख हाडोती के वर्तमान निश्चयाथ का विकास हिंदी के समान ससृष्ट 'गत' कृदत्त से न होकर लट लकार से हुआ है । इसलिये ऊ जाव ऊ दोडे रूप हाडोती में मिलते हैं । इसी भाव को प्रकट करने के लिए अस्तिवाचक सहायक क्रिया का वर्तमान निश्चयाथ का रूप भी प्रयुक्त होता है यथा—ऊ जाव छ ऊ दोडे छ ।

ग हाडोती का भूत निश्चयाथ ससृष्ट के भूतकालिक कृदत्त स बना है । यहाँ क्रिया क लिंग वचन सक्रमक क्रिया में क्रम के अनुसार होते हैं और कर्ता तृतीया में प्रयुक्त होता है यथा—मन रोटी खाई पर वर्तमान निश्चयाथ में इससे भिन्न स्थिति है, यथा—मू रोटी खाऊ छू । सक्रमक रूप म कर्ता का अवयव क्रिया के साथ होता है यथा—मू दोडयो, या दोडी ।

घ हाडोती क्रियायक सना धातु क साथ की प्रत्यय या णू प्रत्यय जोड़ने से सम्पन्न होती है, यथा—करवा करणू ।

ङ वर्तमानकालिक कृदत्त प्रत्यय तो (पु०) और ती (स्त्री०) हैं और भूतकालिक कृदत्त प्रत्यय यो (पु०) और ई (स्त्री०) हैं, जो धातु के साथ इस प्रकार लगते हैं—उय तो खा-ती, खा यो खा ई । काल रचना में कृदत्त प्रयुक्त होते हैं । इनके अतिरिक्त मुख्य क्रिया क वर्तमान निश्चयाथ के रूप भी सहायक होते हैं । इनके उदाहरण हैं—ऊ चालतो होधगो (भविष्य अपूर्ण निश्चयाथ) ऊ चाल्यो छ (भूत पूर्ण निश्चयाथ) तथा ऊ चाल (वर्तमान पूर्ण निश्चयाथ) ।

च प्रेरणायक धातु रूपो म पा या -वा प्रत्यय धातु के साथ लगते हैं ।

झ के योग से सामा य प्रेरणायक धातु बनती है जज कि वा प्रत्यय के योग से द्विगुणित प्रेरणायक धातु बनती है यथा—पवा-यक्वा चुरा चुरवा ।

छ पूर्वकासिक क्रिया के हाडोती क रूप दो मिलत हैं—

धातु + -क प्रत्यय के योग से सम्पन्न ।

धातु + -घर प्रत्यय के योग से सम्पन्न ।

इनके सदाहरण हैं—साक, सार । यदि धातु की द्विरक्ति के उपरान्त य, प्रत्यय प्रयुक्त हो तो उससे क्रिया की पुनः-पुनः आवृत्ति का संकेत मिलता है, यथा—ऊ रो रो रो याव म्यो ।

ज हाडोती में संयुक्त क्रियाएँ भी पाई जाती हैं, जो मुख्य धातु के पूर्व कालिक कृदन्त, भूतकालिक कृदन्त वर्तमानकालिक कृदन्त और क्रियाधिक सत्ता के साथ गौण क्रिया के काल रूपा को जोड़ने से बनती हैं यथा—मागम्यो, चालवू कर, देखतो रीजे और भागबो छाव ।

हाडोती बोली है और बोली में वाक्य सच्चाकारी होते हैं । इसलिए मिश्र तथा संयुक्त वाक्य कम सुनने में आते हैं, साधारण वाक्य ही प्रायः प्रयुक्त होते हैं जो एक वाक्य से लेकर छ सात वाक्यों तक के हो सकते हैं । यद्यपि बोलचाल में वाक्य में वाक्यों का स्थान निश्चित है—कर्ता + अर्थ कारक रूप + क्रम + क्रिया पर अर्थ भेद से बल से स्थानों में परिवर्तन होता रहता है—मूँह रोटी खाई (सामान्य कथन), रानी मूँह खाई (कम पर बल) वा आई (सामान्य कथन) आई न वा (क्रिया पर बल) ।

वाक्य क्रम बदलने पर कुछ अवस्थाओं में अर्थ बदल जाता है, जैसे—हार कुत्तो खावे छ और कुत्तो हार खाव छ ।

वाक्य रचना में कुछ नियम इस प्रकार हैं

- १ भेद्य शब्द भेदक के पास रहता है—बाँदरा को बच्चा ।
- २ निजवाचक सर्वनाम पुंस्ववाचक सर्वनाम के बाद में आता है—तू आँखा नाम कर ।
- ३ विशेषण विशेष्य से पूर्व आता है—काँटो घोडो ।
- ४ संयुक्त क्रिया में प्रधान क्रिया गौण क्रिया से पूर्व आती है—उठ-बठयो ।

हाडोती बोली का वर्गीकरण

ऐसा प्रचलित है कि हर बारह कोस पर बोली बोलती है । पर जब हाडोती के क्षेत्र पर हम दृष्टिपात करते हैं तब हम आश्चर्य होता है कि इस क्षेत्र में उत्तरी भाग का निवासी लगभग वही बोली बोलता है जो दक्षिण का निवासी बोलता है । इसी प्रकार पूर्व तथा पश्चिमी सीमाओं के निवासियों की बोलियों में भी उल्लेखनीय अंतर नहीं है । फिर भी तनिक सा अंतर उत्तर तथा दक्षिण की बोलियों में मिलता है जिसके आधार पर हम हाडोती को दो वर्गों में विभक्त कर सकते हैं

१ उत्तरी हाडोती ।

२ दक्षिणी हाडोती ।

उत्तरी तथा दक्षिणी हाडोती के बीच की सीमा चम्बल नदी द्वारा बनाई गई है । पर चम्बल के उत्तर का वह भाग जो तत्कालीन कौटा राज्य का ही भाग था, दक्षिणी हाडोती के अन्तर्गत ही रहेगा क्योंकि कौटा राज्य के निर्माण के उपरान्त इस भूभाग का प्रेरणा केन्द्र कौटा रहा है । इस प्रकार वर्तमान झुझी जिले का वह भाग जो हाडोती भापी है उत्तरी हाडोती क्षेत्र में आता है और कौटा जिला का हाडोती भापी क्षेत्र दक्षिणी हाडोती क्षेत्र में आता है ।

उत्तरी हाडोती और दक्षिणी हाडोती का भेद इस प्रकार है

१ उत्तरी हाडोती में पुरुषवाचक सर्वनामा में उत्तम पुरुष तथा मध्यम पुरुष में जमश में और ते रूप प्रायः सुन पड़ते हैं । ये एकवचन में भी प्रयुक्त होते हैं और बहुवचन में भी पर इनके साथ क्रिया सदैव बहुवचन की आती है । दक्षिणी हाडोती में जमश मूहू यू या तू रूप एकवचनीय हैं और मूहा तथा या बहुवचन के रूप हैं तथा क्रिया ऐसे शब्दों के अनुरूप लिंग वचन में रहती है । उत्तरी हाडोती के उपयुक्त रूपा के अतिरिक्त दक्षिणी हाडोती के रूप भी उत्तरी हाडोती क्षेत्र में प्रयुक्त होते हैं ।

२ दक्षिणी हाडोती में क्रिया के सामान्य भविष्यत के रूप गो, गू या प्रादि की क्रिया के वर्तमान निश्चयाथ रूप में जोड़ने से सम्पन्न होते हैं पर उत्तरी हाडोती में ये धातु शब्दों के साथ सी स्मू प्रादि के योग से भी बनते हैं । इस प्रकार दक्षिणी हाडोती के तू भावगो वाक्य के अतिरिक्त 'तू जासी — प्रकार के वाक्य भी मिलते हैं ।

३ जहाँ दक्षिणी हाडोती में मूहा जहाँ खौ प्रादि स्थानवाचक क्रिया विशेषण प्रायः सुनने को मिलते हैं और स्थान सचेत वाचक क्रिया विशेषण अठी, उठी, जठी भी सुने जाते हैं वहाँ उत्तरी हाडोती में अठ उठ कठ शब्द प्रायः सुनने में आते हैं । शेखावादी में भी यही स्थान वाचक क्रिया विशेषण प्रयुक्त होते हैं ।

हाडौती मे ध्वनि-शिक्षा और लिपि

वक्का या व्यजन माला

हाडौती की कोई स्वतन्त्र वणमाला नहीं है। हाडौती क्षत्र मे विद्यार्थी को वही सीखना पड़ता है जो हिंदी क्षेत्र के विद्यार्थी को सीखना पड़ता है। स्वर और व्यजना की संख्या भी लगभग वही है, यद्यपि 'यवहार' में कम ही स्वर तथा व्यजन आते हैं। प्राचीन पद्धति से शिक्षा प्राप्त करने वाला विद्यार्थी 'बारखंडी' या द्वादशाक्षरी सीखता है। वस्तुतः ये द्वादश या बारह स्वर हैं जिनका विविध यजनो के साथ प्रयोग करना ही बारखंडी कहलाता है, इस प्रकार प्रत्येक व्यजन के रूप इस प्रकार मिलते हैं

(१) क, का, कि, की, कु, कू के, क को की, क, क ।

(२) ख, खा, खि, खी, खु, खू खे, ख खी खो, ख ख आदि ।

प्राचीन परंपरागत 'बारखंडी' के इन रूपा से स्वरों की संख्या निश्चित हो जाती है। हाडौती की बारखंडी के बारह स्वर इस प्रकार हैं अ, आ इ, ई उ ऊ ए ऐ आ ओ भ्र भ्र । ये स्वर प्राचीन काल मे इस क्षेत्र में व्यवहार मे आते होंगे पर आधुनिक काल में इनमें स इ, ऐ, ओ तथा ' ' के प्रयोग हाडौती बोलचाल में नहीं सुनायी पड़त ।

हाडौती मे 'यजन शिक्षा' जिस यहाँ 'वक्का' कहा जाता है की बड़ी रोचक पद्धति प्रचलित है। क इस पद्धति का आदि अक्षर होने के नाते यजन माला का पर्याय बन गया है। हाडौती में एक मुहावरा भी प्रचलित है, जो व्यक्ति की निरक्षरता को 'यवत करने के' लिए प्रयुक्त होता है जाण तो वक्को ई न अर्थात् नितांत निरक्षर है। यह वक्का या 'यजन शिक्षा' इस प्रकार है

वक्का र कवळियो । वक्का खून चीरयो । गग्गा गोरी गाय । घग्गो घटूल्हो । नया बाळो दवाळो । चडा चडा की चाँचोडी । सज्या बज्या पोटाळोप । जज्याया की घीसाडी । नया खाडो चदरमा । कुटका मडी लुटवडी । टटटो घोर पलावण । डड्डा डावड गाठोडी । डड्डा पूछड पूचोडी । राणा धारी तीन रीगटी । ततो

तम्बोली ताबो । ताँत भारघो थागो । दहो दवा या दीवत को । दहो धनक छोडया जाय । भाग न मो माग्यो जाय । पा पा फाटकडी । फणो फलात को । बबबो बाडो बैगणथा । बबो मूछ बटार को । मम्मा मात मागळो । भायो जाडा पेट को । ररों राव राखोली । लल्लो लाव स्वाळया । लल्लो लाव तळा की ली । वाटळो की बीदो की । सस्सो नगोटो । सस्सा पसा रो । हाहा हीडोली । बडया बटको मोरडो । च्यार बीदया चोरडो ।

इस व्यंजन शिक्षा में मनोवैज्ञानिक पद्धति का निर्वाह मिलता है । प्रारम्भिक कक्षाओं में अध्ययन के प्रति रुचि जाग्रत करने के लिए चित्रमयी पुस्तका से शिक्षा देने की पद्धति आज प्रचलित है । इसीलिए बच्चे 'ब' बबूबर से अपनी यजन शिक्षा प्रारम्भ करत है और बबूबर के चित्र के साथ ब' रूप में बनी देखाएँ इस चित्र द्वारा सहज ही स्मरण रह जाती हैं ।

इससे एक मि न पद्धति भी है, जिस वणमाता यात्रा करते समय बच्चों द्वारा अपनाया जाता है । यह पद्धति गारुर यात्र करने की है । इसे ही पहाडो को यात्रा करते समय छोटे छोटे बालक अपनात है । वे एक दुसरा दो और दो दुसरा च्यार को गारुर यात्र करत ह और इस प्रकार रुले पहाड सरलता से यात्रा कर लेते हैं । इस पद्धति के अपनाने से उनके कोमल मस्तिष्क पर अधिक बोझ नहीं पड़ता है ।

अतः यह स्पष्ट है कि नीरस अक्षर ज्ञान को सरलता के साथ हृदयगम करने के लिए चित्रकला और संगीतकला का आश्रय आज भी लिया जाता है । हाडोती का कथना इन दोनों का समन्वित रूप है । उस गारुर भी यात्रा किया जाता है और प्रत्येक अक्षर के साथ ऐसा सायक चित्र भी जुड़ा हुआ है जो उस 'यजन' की भावना के अनुरूप होता है तथा चित्रगत वस्तु उसके आसपास की बिखरी हुई वस्तुओं में से होती है । यह बच्चा उस समय अति मनोवैज्ञानिक रहा होगा जब मुद्रण यंत्रों का अभाव में पुस्तिका का दान जनसाधारण को दुर्लभ थे ।

उपयुक्त वणमाता पर दृष्टिपात करने के उपरान्त अधिकांश 'यजना' को चित्र द्वारा समझाये जाने की पद्धति का स्पष्ट बोध हो जाता है । कुछ 'यजना' के चित्रों में अक्षर भी मिलत हैं पर ऐसी भी बहुत प्रायः किसी चित्रमय व्यंजन की ओर हाते हैं । ज्ञात व सहारे अज्ञात को हृदयगम करना सरल हो जाता है । इस दृष्टि से ऐसे अक्षर भी कम महत्वपूर्ण नहीं हैं ।

सीदा का ध्वनि-वर्गीकरण

हाडोती का प्रत्येक विद्यार्थी का सागर वनन का निग वना तथा सीदा अवश्य पढ़ना पड़ता था । सीदा या सीधा उसी प्रकार का गद्य है जिस प्रकार

का 'कक्का' है। जिस प्रकार कक्का व्यंजन माला का ग्रहण करने की प्रवृत्ति का धोना है उसी प्रकार 'सोधा' समस्त व्यंजनों का व्याकरणिक विश्लेषण है। गववर्मा के द्वारा संस्कृत शिक्षा को सुगम बनाने की प्रक्रिया का परिणाम सीदा है।

हाडोती का 'सीदा' 'वातन रूपमाला' से लिया गया है।^१ पाणिनि का व्याकरण पठिता में सम्मानित रहा, पर जनभाषाकरण में वह ग्रह्य नहीं हो सका। वह दुरुह था, विशाल था। पाणिनि के आधार पर अनेक व्याकरण ग्रन्थ रचे गये सबवर्मा ने एतद् व्याकरण के आधार पर वातन व्याकरण की रचना सम्भवतः ईसा की पहली शताब्दी में की थी।^२ इसकी रचना वात बोधाय' हुई थी। राजस्थान जनमत के प्रचार का क्षेत्र होने के फलस्वरूप इस व्याकरण का प्रचार जन-जन में हो गया था, पर कालान्तरविद्यार्थी इस विना समझे ताता-रटन प्रणाली से धोतन लगे।

नीचे हाडोती का 'सीदा' और उसका 'वातन रूपमालागत' शुद्ध रूप दिया जा रहा है।

हाडोती सीदा

वातन रूपमालागत शुद्ध रूप

सीने वरणा, समानुनाया
चत्रु चत्रु दासा दस सेंवारा
दस समाना
तकू दूज्या वराणी, नसीस वरणा
पूरबो हमवा
पारा दुग्गा
सारो वरणा वयो नामी
इकरान में सत वराणी
(?)
कातीनाऊ वयो नामी
ते धरगा पचा पचा
वर्णानामी परतम दतय्यो सखो सायचा
गोग पनारणा
भान ना सवा, नया नू नामा

सिद्धो वण समान्नाय
तत्र चतुदशा दो स्वरा
दस समाना
तथा दबो दवाया यस्य सबर्णो
पूर्वो ह्रस्व
पराणीष
स्वरो ऽ वण वर्जो नामि
एकाराणीनि सध्यभराणि
नित्य सध्यभराणि दीर्घाणि
वादीनि व्यजनानि
त वर्गा पच पच
वगाणा प्रथमद्वितीया उपसाश्वा घोषा
धोपवतोऽय
अनुनासिका रुद्रणनमा

१ दण्डिने वातन रूपमाला व्याकरणम् पृ ११।

२ सप्तमना—संस्कृत व्याकरण प्रवृत्ति का पृ १६।

उस्ताद र सवा (अनना सता जेरे लवा)	अतस्था यरलवा
उकमन सखो साहा (रुक्मण सघो साहा)	उप्पमाण शपसहा
आयती विसजनीया (आयती विसार जुनिया)	अ इति विसजनीया
कायतो जिह्वामूलीया	अ इति जिह्वामूलीय
पायती पदमानीया	अ इत्युपध्मानीय
आयो आयो रतन सवारो	अ इत्यनुस्वार

उपयुक्त हाडोती सीदा ध्वनि परिवर्तन की दृष्टि से महत्त्वपूर्ण है। इसमें ह्रस्व 'इ' का प्रयोग महाडोती प्रभाव का चोक्क है। व्योनामी 'यजनानि' का विकृत रूप है जो मूल से इतना दूर जा पड़ा है कि दोनों में किसी सम्बन्ध की स्थापित करना सहसा दुर्लभ है। वही वही यह विकृति मूल से बहुत दूर तक नहीं पहुँची है यथा—पूरवो हसवा—पूर्वो ह्रस्व और पारोदुत्ता—परोदीध।

लिपि

हाडोती लिपि देवनागरी लिपि से मिलती है। हा इसके कुछ अक्षरों की बनावट में देवनागरी लिपि से अंतर मिलता है यथा—हिंदी 'क' व तथा 'ख' हाडोती में ॐ तथा 'प' रूप में मिलते हैं ॐ गुजराती से मिलता है। इसी प्रकार छ की बनावट भी हिंदी से भिन्न है।

यह लिपि 'बाणमांडी' के नाम से हाडोती क्षेत्र में अभिहित है। इसकी विशेषता यह होती है कि इसमें पढ़ते एक छोटी रेखा खींच दी जाती है और फिर उसके नीचे सहारे सहारे अक्षर लिखे जाते हैं। इस लिपि में सयुक्तशब्द प्रायः नहीं बनाये जाते सयुक्तशब्दता गोप्या गोप्या आदि गानों में मिलती है जिनको इस प्रकार लिखा जाता है—गोप्य मोत। इस लिपि में ह्रस्व और दीर्घ मात्राओं के अन्तर की ओर ध्यान नहीं दिया जाता है पर प्रायः दीर्घ मात्राओं का ही प्रयोग मिलता है मात्राओं के लिए कानामात (कण तथा मात्रा) गान प्रचलित है। इसको पढ़ने वाल प्रायः अक्षरों से इसे पढ़ पाते हैं क्योंकि अनेक अवस्थाओं में तो कानामात लगाये भी नहीं जाते। एक सक्ती के सहारे अनेक अक्षरों को लिखे जाने के फलस्वरूप पढ़ने के लिए अभ्यास की आवश्यकता होती है। इसका स्थान देवनागरी लिपि आजकल ग्रहण करती जा रही है। इस बाणमांडी या महाजनी लिपि के अक्षर मुद्रिया कहलाते हैं। यह एक तरह का हैड का काम देती है।

बालव द मोती के अनुसार मोतीलाल मेनारिया^१ ने इन मुडिया अक्षरों के आविष्कर्ता मुगल सम्राट अकबर के अथ मनिव राजा टोडरमल को माना है। इसकी पुष्टि में टोडरमल का बनाया हुआ एक दाहा दिया गया है

देवनागरी प्रति कठिन, स्वर व्यञ्जन व्यवहार।

तते जा के हित सुगम, मुडिया किमो प्रचार।

परन्तु ओभाजी ने मोडी लिपि के सम्बन्ध में लिखा है— इसकी उत्पत्ति के विषय में पूना की तरफ से कोई कोई ब्राह्मण ऐसा प्रतिष्ठ करते हैं कि हुमायूँन अर्थात् प्रतिष्ठ हेमाद्रि पंडित ने इसको तब से सावर महाराष्ट्र में प्रचलित किया। परन्तु इस कथन में कुछ भी सत्यता नहीं पाई जाती, क्योंकि प्रतिष्ठ शिवाजी के पहले इसने प्रचार का कोई पता नहीं चलता। शिवाजी ने जब अपना राज्य स्थापित किया तब नागरी का अपने राज्य की लिपि बनाया। परन्तु उसके प्रत्येक अक्षर के ऊपर सिर की लकीर बनाने के कारण कुछ कम त्वरा से यह लिखी जानी थी, इसलिए उसको त्वरा से लिखी जाना वं योग्य बनाने के विचार से शिवाजी के चिठ्ठीस भत्री, सरिस्तनार बालाजी भावाजी ने इसका अक्षरों को मोड़ मोड़ (तोड़ मरोड़)-कर नई लिपि तयार की, जिससे इसको 'मोडी' कहते हैं। पेशवाओं के सम्बन्ध में बिबलकर नामक पुरख ने उसमें कुछ और फेरफार कर अक्षरों को अधिक गालाई दी। यह लिपि सिर के स्थान में लम्बी लकीर खींचकर लिखी जाती है। इसमें 'इ' तथा 'ई' और 'उ' तथा 'ऊ' की मात्राओं में ह्रस्व नीच का भेद नहीं है और न हलन्त व्यञ्जन है।^२

हाडोती लिपि गली की दृष्टि से मोडी लिपि से प्रभावित है पर वर्णों की बनावट स्पष्ट रूप से नागरी और गुजराती से प्रभावित है जसा कि ऊपर कहा जा चुका है। कुछ हाडोती के वर्णों की बनावट गुजराती व अनुसार है। हाडोती के 'ख' ल भ, न गुजराती व अनुसार ६ ७ ८ ९ रूप में पाये जाते हैं। 'गुजराती का ख' तो प से बना है और इ तथा ऊ जन गत्री की नागरी लिपि से लिये गये हैं।^३ गेप हाडोती वष नागरी लिपि में लिखे जाते हैं।

१ मेनारिया—राजस्थानी भाषा और शास्त्र पृ २ ।

२ ओभाजी—भारतीय प्राचीन लिपि माता पृ १३१-३२ ।

३ वही पृ १३१ ।

हाडौती का क्षेत्र तथा उसका सीमावर्तिनी बोलियो सेअतर

हाडौती बोली ५,६१०३४ व्यक्तिों द्वारा बोली जाती है।^१ डा० प्रियसन के अनुसार हाडौती बड़ी तथा कोटा में बोली जानेवाली भाषा है जहाँ प्रमुख रूप से हाडा राजपूत बसे हुए हैं। यह समीपवर्ती खालियर (छत्रडा) तथा भालावाड राज्या में भी बोली जाती है।^२ प्राये इसी का स्पष्टीकरण करते हुए एक एक करके इन सभी राज्यों को लेकर उसका निश्चित स्थान निर्धारित करते हैं। उत्तर पश्चिम राज्य के भाग को छोड़कर सारे बूनी राज्य में दक्षिणी पूर्वी तथा दक्षिणी पश्चिमी भूभाग को छोड़कर समस्त कोटा राज्य में कोटा के सीमावर्ती शाहाबाद और छत्रडा परगना के मध्य में तनिरु वन शुद्ध रूप में सीपरी या श्योपुरी नाम से श्योपुर परगने में टोह के छत्रडा परगने में तथा भालावाड राज्य के उत्तर में स्थित पाटन परगना में हाडौती बोली जाती है।

डा० प्रियसन को हाडा राजपूतों के कोटा तथा बूनी में प्रमुख रूप से बसे होने का भ्रम हाडौती नामकरण से हो गया। वस्तुतः हाडा राजपूत यहाँ के गतान्तियों से गायक रहे हैं न कि यहाँ के प्रमुख निवासी हैं।

डा० प्रियसन ने जिस हाडौती के क्षेत्र का उल्लेख किया है उसमें सीपरी या श्योपुरी का क्षेत्र श्योपुर परगना नहीं हो सकता। श्योपुरी या सीपरी एक ऐसी बोली है जो हाडौती से भिन्न और बुंदेला के घटिक निकट है। गतान्तियों से श्योपुर परगने के राजनीतिक प्रशासनिक सामाजिक और धार्मिक सबंध पश्चिम स्थित कोटा जिल से न होकर पूर्व स्थित खालियर राज्य या बनपान

मध्य प्रदेश से रहे हैं। अतः दशोपुरी का विकास हाडौती से स्वतन्त्र हुआ है। इसका अध्ययन हाडौती के अंतर्गत नहीं किया जा सकता।^१ दूसरी बात जो इससे भी महत्वपूर्ण है वह यह है कि सन् १९६१ की जनगणना में सीपरी के संवर्ध में जो गाँवों को दिया गया है उनके अनुसार सीपरी भाषी मध्य प्रदेश में कुल ४८७ व्यक्ति हैं जो मुरना जिले में रहते हैं।^२ पर भारत में ऐसी अनेक बोलियाँ हैं जिनके बोलने वालों की संख्या १२ तक है।^३ इससे सीपरी का स्वतन्त्र बोली के रूप में अस्तित्व ही सिद्ध हो जाता है। मुरना जिले की कुल जनसंख्या ६,३३,४८१ है।

बूंदी जिले का अधिकांश भाग हाडौती भाषी है। बूंदी तहसील के छोटे से उत्तरी भाग में खराडी बोली जाती है। दण्डगढ़ और ननवा के उत्तरी अधिकांश भाग खराडी और नागरचालभाषी है। इनके दक्षिणी भागों में हाडौती बोली जाती है।

कोटा जिले की सभी तहसीलों में हाडौतीभाषी जनसंख्या की प्रमुखता नहीं है। साहूवाड़ तहसील में हाडौतीभाषी व्यक्ति अत्यल्प रहते हैं, अधिकांश ब्रजभाषी हैं। किशनगढ़ तहसील का पूर्वी भाग—भँवरगढ़ से पूर्व का भाग हाडौती क्षेत्र के अंतर्गत नहीं आता। इसी प्रकार चंचल और रामगजमंडी की तहसीलों में अधिकांश में मालवी क्षेत्र के अंतर्गत ही आती हैं। लाडपुरा, धीगोद, बडौल, हटावा, पीपल्दा, नागरोल, अता, वारा, घटल, छीपावडोद व बनवास और मनोहर पारा की तहसीलें प्रायः हाडौती भाषी हैं।

वर्तमान भालावाड़ जिले की बवल रानपुर तहसील पूर्णरूपेण हाडौतीभाषी है। भनलेरा तथा बालरापाटन तहसीलों में उत्तरी भाग हाडौती क्षेत्र के अंतर्गत आते हैं। भननावर, बकानी, मनोहर पारा तहसीलों के अधिकांश दक्षिणी भाग मालवी क्षेत्र के अंतर्गत हैं और पिडावा, टण, गगधारा तथा पंच पहाड़ तहसीलों में सौराष्ट्र बोली जाती है।

इस सीमा निर्धारण की तनिक अधिकांश स्पष्ट सीमास्थ गाँवों को संकेतित करने बनाया जा सकता है। यद्यपि यह कहना कठिन है कि यावत् विरोध तक ही हाडौती बोली की कोई सीमा है उमस आगे पीछे नहीं तथापि कुछ गाँव ऐसे होते हैं जहाँ एक बोली अपना अस्तित्व खोती-भी जान पड़ती है और दूसरी अपना अस्तित्व बनाती सी प्रतीत होती है। अतः यहाँ सीमा निर्धारण की दृष्टि से उन प्रमुख बड़-बड़े गाँवों को लिया जा रहा है जो हाडौती की सीमा में

१ विभाग जानकारों से लिये दक्षिण— हाडौती और सीपरी का अंतर इसी लेख में।

२ संसद में दिये गए १९६१ पृ. ८७

३ संसद में दिये गए १९६१ पृ. १४१ से १८३ तक।

निम्नतम है और हाड़ीनी प्रयोग में है।

हाड़ीनी का उत्तर में प्रसार गाड़ीनी इन्द्रगढ़ तथा मोठडा ग्रामों तक है। पश्चिम में उमर गीतिया व हाड़ी प्रमुख गाँव हैं। दक्षिणी सीमा मालवाड़, आगरा और छत्रगढ़ के समीप होकर गई है और पूर्वी सीमा छत्रगढ़ मकरगढ़ पीपल्स और गाड़ीनी से बनाई गई है। पूर्वोत्तर सीमा तो बहुत दूर तक पारवती गंगा द्वारा भी चार्ज जाती है। यह नयी हाड़ीनी क्षेत्र को गीतरी क्षेत्र से गृह्य करती है।

हाड़ीनी की सीमाएँ

हाड़ीनी के उत्तर में नागरवाल और डिंगमाग बांधी जाती है। उत्तर पूर्व में सोपुरी या गीतरी मिलती है। पूरव में मुन्नागड़ी और मालवी बोली जाती है। दक्षिण पूरव तथा दक्षिण में मालवी का प्रसार है। दक्षिण पश्चिम में मालवी और सोनवाड़ी पायी जाती है। पश्चिम में मालवी व अतिरिक्त मेवाड़ी मिलती है और उत्तर पश्चिमी भाग मेवाड़ी तथा खराड़ी भाषी है।

हाड़ीनी या सीमावर्तिनी बोलिया से अन्तर

यहाँ हाड़ीनी का स्वरूप स्पष्ट करने के लिए उसकी सीमावर्तिनी बोलियों से उसका अन्तर दिया जा रहा है।

मेवाड़ी और हाड़ीनी का अन्तर — हाड़ीनी क्षेत्र के पश्चिम में मेवाड़ी भाषी प्रयोग है। मेवाड़ी सारे उमपुर जिले के दक्षिण-पश्चिम तथा दक्षिणी भाग को छोड़कर जहाँ 'मीली' बोली जाती है वहाँ समस्त जिन में बोली जाती है। इसके अतिरिक्त भी इस क्षेत्र के व्यासपास के भागों में यह खराड़ी खराड़ी तथा मेरवाड़ी नाम से बोली जाती है। मेवाड़ी मारवाड़ी तथा जयपुरी का मिला हुआ रूप है। अतः इसमें मारवाड़ी और जयपुरी दोनों की विशेषताएँ मिलती हैं। मेवाड़ी तथा हाड़ीनी में प्रमुख अन्तर ये हैं

१ जिन गानों में हाड़ीनी में आदि में स या ल मिलता है वहाँ मेवाड़ी में आदि में ह पाया जाता है यथा—मे० हगला हाबू हल हईयो जमश हा० सगला साबू सात सोय्यो।

२ मेवाड़ी में व का प्रयोग गानों में सर्वत्र प्रचुरता से होता है। हाड़ीनी में गानों के आदि 'ब' सवनामा तथा अथ कतिपय गानों को छोड़कर प्रायः नहीं प्रयुक्त होता है और शब्दों में भी व की अपेक्षा ब का प्रयोग अधिक मिलता है यथा—मे० वाट भावा रे क्रमशः हा० वाट भावा की।

३ जिन गानों में हिन्दी में महाप्राण ध्वनि मिलती है हाड़ीनी में तो उ हैं किसी न किसी प्रकार बनाए रखने की प्रवृत्ति है, पर मेवाड़ी के अनेक शब्द उसे

खो चुके हैं यथा—मे० यो, क्यो रेवा क्रमश हा० होयो, खो र बा ।

४ मेवाडी मध्यपुरुषसवनाम सजेन सूचक सवनाम सवधसूचक सवनाम तथा प्रत्यवाचक सवनाम शब्दा म 'णी णा' ध्वनिया भी प्राय सुनने म आती हैं । हाडौती म उक्त ध्वनिया का सवधा अभाव है । यथा—म० उण घणी वणी, अण, अणी इणी जणा, जणी कुण, कणी । हाडौती मे इनके स्थान पर ऊ वा, ई, या जी ज्या क्षी, क्या के प्रयोग मिलते हैं ।

५ मेवाडी म वर्त्तक कारक का प्रयोग सामान्य भूतकाल के साथ परसग रहित होने की प्रवृत्ति प्राय दिखाई देती है जो जयपुरी से मिलती है, पर हाडौती म प्राय न' परसग का प्रयोग दिखाई पड़ता है यथा—मे० राजा क्यो हा० राजा न ली । मे० क्यो राजा की भावमगत कीनी । हा० ऊन राजा की भाव मगत करी ।

अथवा दानो म इम प्रकार के प्रयोग भी मिल जाते हैं—मे० सीजी नै वही पूछयो और हा० न्हें ग्यो ।

६ मेवाडा म सम्ब धकारक के परसग रूप मे रो, 'रा प्रयोग सना शब्दो म भी मिलता है । हाडौती म य परसग बवल पुरुषवाचक सवनाम शब्द के साथ दिखाई पड़त है । मेवाडी म यह प्रवृत्ति भारवाडा स आइ है । यथा—म० राजा री बेटीरी हा० राजा की बटी की । कही-नही पुरुषवाचक सवनामा के साथ जयपुरी के प्रभाव के फलस्वरूप लो वा इसी विभक्ति म प्रयोग मिलता है जिसका हाडौती म सवधा अभाव है । यथा—मे० म्हाळो, धाळो अमग हा० म्हारो, धारो ।

७ मेवाडी म अपादान तथा करण कारका म हूँ परसग का प्रयोग मिलता है । हाडौती म सू'या स का यथा—मे० हाथ हूँ हा० हात सू म० रुख हूँ हा० रुख सू ।

८ अस्तिवाचक क्रिया के वतमान निश्चयाय तथा भूत निश्चयाय के रूप हाडौती रूपा से भिन्न मिलत हैं, यथा—म० है हा हा० छ छा ।

९ कुछ क्रियामो क' भूत निश्चयाय क रूप मेवाडी म हाडौती से सवधा भिन्न होत हैं और इनका प्रयोग प्राय मे० म देखने मे आता है । यथा—मे० दो दो, सीना अमग हा० चो, ल्यो त्रिनु ग्यो उठयो धात्रि रूप दोना म एक ही प्रकार से सज्ज होत हैं ।

१० मेवाडा का भूत ध्रूण निश्चयाय अस्तिवाचक सहायक क्रिया का भूत निश्चयाय का रूप और वतमानकालिक वृत्त क योग म सज्ज होता है । हाडौती का यह अस्तिवाचक सहायक क्रिया क भूत निश्चयाय तथा भूत क्रिया के वतमान निश्चयाय क योग स बनता है । यथा—मे० रती हा हा० रव छा, म० करता हा, हा० कर छा ।

११ मेवाड़ी के पूषकानिह रूप धातु रूप के ईं प्रत्यय लगाकर प्राय घनाम जात हैं। हाड़ीनी में तेम रूप से 'र' का प्रयोग मिलता है, यथा—मे० जाईने जाईने हा० जाऊ गार।

हा० विमगा मेवाड़ी की पूषकानिह क्रिया का धन और व स्था पर 'हर' से जाता है।^१ पर यह रूप धातु मेवाड़ी में नहीं पाया जाता। हाँ सीमास्थ प्रयोग में यह मिलता है।

१२ मेवाड़ी में पूष भूत अपूष भूत का अर्थ भी बतलाता है। यथा—गावा हा छावा हा।^२

१३ क्रियाधन लगाया व रूप राजस्थान में दो प्रकार के मिलते हैं। १ धातु में गो, पू जाटकर २ धातु में गो, पू जोटकर। मेवाड़ी में प्रथम प्रकार व स्था का प्रयोग प्राय सुना जाता है और हाड़ीनी में दूसरा प्रकार प्राय प्रयुक्त होता है यथा—मे० करणो हा० करवो।

१४ मेवाड़ी में समुक्त क्रियाओं के रूप हा० स भिन्न प्रकार से बनते हैं। यथा—मे० लईयो भाईयो चाल सकू जमना हा० जग्यो, भाग्यो चाल सकू। मेवाड़ी में दोनों क्रियाओं के बीच ई की संस्थिति है।

१५ मेवाड़ी में वणीरीज, म्हारीज जैसे शब्दों में 'ज' का प्रत्यय रूप में प्रयोग सहज एव के अर्थ में मिलता है। हिन्दी में ऐसे 'ज' के अर्थ होंगे 'उसकी ही' तथा 'मेरी ही'। हाड़ीनी में इस प्रकार का प्रयोग नहीं मिलता।

नीचे पहले एक श्रुत गद्य दिया जाता है जिसका वक्ता उदयपुर निवासी एक ब्राह्मण है। दूसरा गद्य द्विपसन के भारतीय भाषा सर्वेक्षण से उद्धृत है।

१ मेवाड़ी गद्य

एक डोकरी ही। वा एक गाँव में रती ही। वणी गाँव में एक नार रोज आवती ही। एक दिन गाँव बाळा होच्यो क डूगरा में जाईने काटा ल्यावा। गाँव वाला डोकरी पावो पीच्या। डोकरी बोली क म्हाँ तो चाली नी सकू। या डूगरी प जावा न किस्तर की ? गांव वाला ज्यो क यू धारो बढोवस्त घुईज करली ज। यो कई न गाँव वाला चल्या गया।

हाड़ीनी गद्यानुवाद

एक डोकरी छी। वा एक गाँव में रेव छी। ऊ गाँव में एक हार रोजीन आव छी। एक दिन गाँव हाळा न बच्चारी क डूगरा में जाऊ काटा लावा। गाँव

१ नि स० ई पुस्तक १ भा २ प० ७५।

२ वही भा २ पृ ७५।

हाडौती का क्षेत्र तथा उसका सीमावर्तिनी बोलिया से अन्तर

हाडौती की क गोड बी ग्या । डोक्करी न खी क म्हूँ तो न चाल सकू । या
डगर म कस्या जावगा । गाँव हाडौती न खी क म्हूँ पारो अतज्याम कर लीज । या
सर गाँव हाडौती चल्या गया ।

२ मेवाडी गद्य^१

कुणी मनस क दोय बेटा हा । बापा हूँ स्तोडक्यो आपका बाप नै कह्यो है
बाप पूजी मा हूँ जो म्हारी पांती होव म्हन घो । जद वा नै आपकी पूजी बाँट
दी दी । याडा दन नही हुया हा क स्तोडक्यो बटो सगळो घन भेलो करहर परदेस
परोगयो घर उठ सुव्यापण मा दन गमावता हुवा आपको सगळो घन उढाय
दीनो । जद ऊ सगळो घन उडा चुक्यो तः बी देस मा भारी काल पड यो घर ऊ
टोटायलो हो गयो ।

हाडौती गद्यानुवाद

एक मनस ने दो बेटा छा । वा में सू छोटा नै आपण बाप सू खी । हे भाई
जी पूजी में सू ज्यो म्हारी पांती हाव वा मई दे दो । जः वान वाई आपणी
पूजी बाँट दी । योडा सा दना पाछ छोणे बेटो सारो घन एकठो कर परदेस
चल्यो ग्यो । घर बहा सुव्यापण में न बतावा लाग्यो घर आपणी सारी पूजी
उछानी । जः ऊ न सारो घन उडा घो तो ऊ देस में भारी काल पड यो घर ऊ
टाल्यो हो ग्यो ।

सादवाडी और हाडौती का अन्तर

सादवाडी हाडौती क्षेत्र के दक्षिण में बोली जाती है । यह दक्षिणी भालावाड
जिला तथा उसका निकटवर्ती मध्य प्रदेश के क्षेत्रों में बोली जाती है । यह सादियों
की बोली है जो यहाँ की प्रमुख जगली जाति है । डा० प्रियसन ने अपने भारत
के भाषा सर्वेक्षण में इस मालवी भाषा की बोली स्वीकार किया है^२ व उसी के
अनुगत रखा है । सादवाडी भाषी जनसंख्या ५८,४३३ है ।^३ इस बोली में
कतिपय ऐसी विशेषताएँ मिलती हैं जो मीली बोलिया में मिलती हैं ।

१ सोनवाडी में हाडौती बोली के नाम से भाषा में पाय जाने वाला
तथा सा ह में परिवर्तित हो जाते हैं । इस प्रकार हा० साडौती मुण गगडौ

१ लि० स ६ पुस्तक ६ भा० २ पृ० ७६ ।

२ वही पृ० २७८ ।

३ सेंसस आफ इंडिया १९६१ पृ० ८७ ।

सोग्यो सोद० क्रमशः हाळा हुण, हगळो होईग्यो रूप म मिलते है जिनके क्रमशः अर्थ है साला, मुन समस्त तथा सा गया । दूसरी ओर सात्वाडी म हाडोती य का उच्चारण ■ बत होता है, यथा—साद० सुकळा हा० छुवळा ।

२ सोदवाडी मे ह्रस्व इ ध्वनि सुनाई पडती है जो हा० मे नहीं मिलती है यथा—सोद० कितरें वाळनिया मिले निना क्रमग हा० बस्या, बल मल, दन ।

३ सोत्वाडी म हाडोती की अपेक्षा दत्त न के मूय यीकरण की प्रवृत्ति अधिक दीख पडती है यथा—सोद० दण भण होणा दोणू क्रमशः हा० दन मन सूना दोपू ।

४ सोत्वाडी मे मालवी महाप्राण ध्वनि प्रायः लुप्त हो जाती है^१ पर वह हाडोती म मिलती है । यथा—साद० सोडो (मा० ल्होडी) ती (मा० थी), दीदो (मा० दीधो) जो हा० म क्रमग ल्होडक्यो या तथा दयो रूप म मिलते हैं ।

५ सोद० मे शब्द के आदि म व के प्रायः मिलने व उदाहरण मिलते हैं । यथा—सोत्० घोर बच्चार बाट घणा वर हाडोती मे आदि व के उदाहरण अत्यल्प है—घो-नार हैं उपयुक्त शब्दों का हाडोतीकरण होगा—घर, बच्चार, बाट, ऊ, छोको ।

६ सादवाडी म अथ पुरुष तथा मायम पुरुष के सवनाम हाडोती से भिन्न होते हैं । यथा—साद० वणा की थी थे क्रमशः हा० हा ऊ वे तू तथा था ।

७ सोद० मे अस्तिवाचक क्रिया के वर्तमान निश्चयाथ तथा भूत निश्चयाथ के रूप क्रमशः हैं है तथा हो, यो जो हा० मे क्रमशः छ तथा छो रूप मे पाए जाते हैं ।

८ सोद० म अपूर्ण भूत की क्रियाओं का निर्माण हिन्दी के समान भी होता है और हाडोती के समान भी । अतः उस क्षेत्र म दोना प्रकार के रूप प्रचलित हैं यथा—मू खातो यो और मू खाव थो ।

९ साद० भूत निश्चयाथ की क्रियाएँ हाडोती के समान यो लगाकर बनाने के अतिरिक्त एक अर्थ रूप म मिलती हैं यथा—सोत्० दीगो दीगो लादो, जो क्रमग हा० म न्यो दयो लायो रूप म पायी जाती हैं । इन्हीं के क्रिया क्रियो तथा लायो रूप भी साद० में प्रायः मुनम म आते हैं ।

१० साद० म पूर्वकालिक क्रिया का निर्माण मालवी के समान भी होता है । उमम लाई के माज व तथा उठी के घोर लाई न माजो न तथा उठी न रूप प्रचलित हैं । हाडोती ■ इन म्यान पर क्रमग सार माजर और लाव माजक उठ व, रूप प्रचलित हैं ।

११ सांवाडी म समुक्त त्रियाग्रो के निर्माण म दोना त्रियाग्रा के मध्य म 'ई' ध्वनि का प्राय आ जाना इस बोली की विशेषता है। यथा—साद० आईगी हाइया, लेईचाट्या, लामोग्यो दई खोवाईग्यो थो क्रमग हा० भागी, होग्यो, लेचाल्या, लागग्यो द द, गमग्या छो।

सांवाडी म 'इ' ध्वनि तो त्रियाग्र सना के मध्य मे भी मिलती है यथा—कईवो जाईवो, खाईवो जो क्रमश हिंदी के कहना जाना, खाना के ग्रथ का प्रकट करते ह। हा० म इनके स्थान पर खँवा जाओ, खावो शब्द प्रयुक्त होते हैं।

१२ सोंवाडी की प्रेरणापक त्रियाग्रो के रूप भी हाडौती से भिन्न ही मिलत हैं यथा—सा०० खावाडी, हा० रवाई।

१३ सादवाडी त्रियाग्रा के साथ 'ज' का प्रयोग अदभुत मा मिलता है, जो हाडौती म नहीं मिलता, यथा—सो०० पूछेज, हा फूच।

१४ सोन्वाडी म समुच्चय बोधक अय्य के रूप म भर, वोर तथा ने का प्रयोग होता है। हा० म केवल 'भर तथा 'वोर प्रचलित हैं ने का प्रयोग सा०० म गुजराती के प्रभावस्वरूप आया प्रतीत होता है।

१५ सांवाडी के स्थानवाचक त्रियाविशेषण शब्द हाडौती से भिन्न हैं तथा बड़े आकपक हैं। यथा—साद० अयाडी, क्याडी क्याडी, अनाग, उनाग क्रमश हा० अठी खटी, उठी, या वा। इनके प्रतिरिक्त सो०० अठै, उठ रूप भी सुन पड़ते हैं।

१६ सोद० का शान्तरोश भी आकपक शब्दा से युक्त है। यथा—कितर (कसे) अनाग (यहाँ), उनाग (वहाँ), क्याडी (कहाँ), जी (पिता), वार (वप), रोठी (रोटी) आदि। य शब्द हाडौती प्रदेश मे नहीं सुनाई पड़ते।

नीचे दो सोंदवाडी गद्य छंद हाडौती अनुवाद सहित दिए जा रह हैं—

एक आदमी के दो बेटा था। सोडका बेटा ने वणी का जी है कही के माने बाटा की रकम पात दई दो। जदी वणी का जी ने अपनी रकम पात बपया है बाट दी। बाटा दिना पाछे लोटा बेटो वणी का बाटा की रकम पात लई वेगळो चल्सा गयो। बाटा वणी न वणी का बाटा की हगली रकम पात बीगाड दी दो। भर वणी क पा नाई रहीं रयो। और वणी मूलक मे काळ पड्यो। जदी भूका मरवा लाग्यो। जदी वणी मूलक का एक हाऊ आन्मी पा गयो भर वणी हाऊ आदमी ने मडूरा चरावा माल म मोक्क्यो। ऊ लाचार वई ने वणी सूखळा थी पेट भर थो, जो सूखळा मडूरा के खावा को था। वणी न खावा नाई नहीं देवे थो। जदी वणी न गम पडी जदी केवा लाग्यो के मारा जी के घना हाळ बाळगी है।

हाडीती गद्य

एक आदमी न दो बेटा छा, लोडवया बेटा न उका भाई जी सूखी न महई
 म्हारा बाटा की रकम पात द दो । जद ऊका भाई जी न आपणी रकम पात वा
 में बाट दी । थोडा दना पाछ ल्होडवयो बेटो ऊका बाटा की रकम पात सेर दूर
 चलीग्यो । वा ऊनै ऊकी पाती की सारी रकम पात बगाड दी । भर उक नक
 कोई कोईन रयो । भर ऊ मलक मे काळ पड्यो । जद भूका मरवा लाग्यो । जद
 ऊ गाव का एक मला आदमी क बन गयो । भर ऊ मला आदमी न टाडा चरावा
 माळ म खदायो । ऊ लाचार होर ऊ चारा सू देट भर छो ग्यो चारो हाँडा क
 खावा को छो । उई कोई भी खावा न देव छो । ज ऊन गम पडी जद खवा
 लाग्यो के म्हारा भाई जी के घणा बलाका हासी छ ।

यह दूसरा गद्यांश पिडावा निवासी से थत लेख है—

सोदवाडी गद्य

दो ठग था बोर एक से एक जबरो यो । एक दिन एक ठग के घरे दूजो ठग
 पावणू गयो । ऊन ने उण की हाऊ हार हमाळ करी बोर होणा की परात मे
 राबडी खावाडी । पावणा ठग के परात आस आईगी । उण के आपणा मन म
 बघ्यार करयो के हाला की या परात छाना सा लई चाला । बरा छाती राबडी
 खाईके आपणी परात राखोडी से माज के आत्या म रख काडी । बोर दोणयाई
 बबरा म बईग्या बोर चलम पीबा ने लागी ग्या । डाबी चलम बसे मेल के
 होईग्यो । पावणा ठगने उठी के दूसरा ठग न हमाळ्यो बोर कईबा लाग्यो के
 हाळा की हाऊ तरा से हाईग्यो ।

हाडीती गद्यानुवाद

दो ठग छ भर एक म एक जबरो छो । एक दिन एक ठग क घरण दूजो
 ठग पावणू ग्यो । ऊन ऊकी घणी आवोमगत करी भर सूना की परात म राबडी
 खाई । पावणा ठग के परात आस आगी । उन आपणा मन म बघार करयो क
 साता की या परात छान सेक से चाला । बढ्या छनी राबडी खार आपणी परात
 बानी स माजर आत्या में मल दी । भर दोयू चूतरा प बढ्या । भर चलम
 पीबा लाग्या । डाबी भर चलम टाम टवाण म मलर माग्या । पावणा ठग न
 उठर दूसरा ठगी समाळ्यो भर खवा लाग्या के साळो छाकी तणा सू सोग्या ।

मालवी तथा हाडीती का अन्तर

हाडीती प्रदण की द तिणी तथा द तिणी पूर्वी सीमाण मालवी बाला न बनाई
 जाती है । डा० ग्रियसन ने मालवी का राजस्थानी भाषा का उपयोग की एक

बोली स्वीकार करके उस पर भारवाही जयपुरी, हाडोती आदि के साथ विचार किया है।^१ डा० सुनीतिकुमार चटर्जी ने ग्रियसन के राजस्थानी बोलियों के वर्गीकरण के पाँच भेदों में से केवल दो—पश्चिमी राजस्थानी तथा मध्यपूर्वी राजस्थानी—को ही राजस्थानी नाम देना उपयुक्त ठहराया और इन्हें नमरा पश्चिमी तथा पूर्वी राजस्थानी कहना उपयुक्त समझा।^२ गैप अहीरवाटी, मवाती मालवी और निभाडी ये पछाँही हिंदी से ज्यादातर सर्पित हैं या छान राजस्थानी से इस पर चरम निष्कर्ष अब तक नहीं निकला है।^३ अतः यह स्पष्ट है कि डा० चटर्जी मानवी का राजस्थानी को^४ बोलिया के अन्तर्गत रखने को तयार नहीं हैं। वे समग्र राजपूताना और मालवा की बोलियों को एक मूल भाषा ही नहीं मानते।^५ डॉ० श्याम परमार के अनुसार मालवी का विकास क्षीरसनी, प्राकृत और अवन्ती अपभ्रंश से हुआ है। अतः इतना स्पष्ट है कि मालवी हाडोती की सीमावर्तिनी बोली होकर भी इस प्रकार विकसित हुई कि परस्पर काफी अन्तर रखती है। मालवी भाषी जनसंख्या ११ ४२ ४७८ है।^६ नीचे दाना के अंतर को स्पष्ट किया जा रहा है

१ हाडोती में लघु 'इ' का उच्चारण स्वतंत्र स्वर अथवा मात्रा किसी भी रूप में नहीं मिलता जबकि मालवी में यह स्वर दोनो रूपों में विद्यमान है। मालवी में दाँ हिसो, दियो, मिल हा० म हसो, दयो मल रूप में उच्चारित हात हैं।

२ हाडोती में दाँ के आदि 'व' का उच्चारण प्रायः नहीं मिलता, वह प्रायः ब में परिवर्तित हो जाता है जबकि मालवी में आदि व के उदाहरण मिल जाते हैं। यथा—दात वठ, विचार आदि। हाडोती में आदि म व' केवल कुछ गदा म—वाने (वनक), ह्ला (बहा), वार (विलव) आदि में दीख पड़ता है।

दाद के भ्रम में पायी जान वाली मालवी 'व' ध्वनि की हाडोती में ब की ओर झुकन का प्रयास करती है यथा—मे० मनावा, बरावा भ्रमण हा० मनावा बरावा।

३ हाडोती में महाप्राण ध्वनियाँ अपना अस्तित्व बिम्बी न किसी रूप में

१ वि. सं. इ. पु० ६ भा. २, पृ० ५२।

२ चटर्जी राजस्थानी भाषा पृ० १०।

३ वही पृ० ७८।

४ चटर्जी राजस्थानी भाषा पृ० ७८।

५ मालवी और उमरा साहित्य पृ० ११।

६ संसद भाषा इच्छिया १९९१, पृ० ५३।

बनाए हुए है और उनकी प्रवृत्ति दाग के आदि की ओर ध्वन की देखी जाती है। जहाँ वह ध्वनि आदि तक नहीं पहुँच पाई वहाँ म य म कठनालीय स्पष्ट ध्वनि सुनाई देती है यथा—रेवो (रटना) सर (शहर) आद (योद्धा) वण (वहिन)। मालवी म य महाप्राण ध्वनियाँ अनेक गङ्गा म लुप्त हो गई हैं यथा—मा० गाडो अडाई, दूँ नमश हा० गाडो डाई दू द।

४ मालवी में प्राय ई ध्वनि सुनने में आती है जो हाडोती में इतनी प्रचुरता से नहीं मिलती। मा० गया यानी हा० ग्या छा न, मा० करी दियो हा० कर दयो मा० उडाई दियो हा० उडा दयो।

५ आधुनिक भारतीय भाष भाषाओं में जो गन्तव्योच की प्रवृत्ति देखी जाती है उस णिग म हाडोती मालवी स भागे है जिसे क्रिया क भूत वृद्धत म स्पष्ट देखा जा सकता है। यथा—मा० गया गया दिया दई दो नमश हा० ग्यो स्यो छो दे दो।

६ मालवी म कमकारक तथा सप्रदान म विभक्ति पायी जाती है, जबकि हाडोती म उसके लिए परसग मिलते हैं। मा० छोटा लडकाए वणी का पिता ने बहो (छोट लडके से उसके पिता ने कहा) वी ने वणीएँ नी दिया (उसने उसका नहीं दिया)। हाडोती म इहो बाक्या का नमश इस प्रकार लिखे—छोटक्या छोरा से ऊका बाप न थी ऊन ऊई न छा। यह प्रयोग 'राँगडी म अधिक देखने को मिलता है।

इसी प्रकार मालवी सप्तमी मे घरे' जस प्रयोग भी देगने को मिलते हैं जो स० सप्तमी गह स संबंध स्थापित किए हुए है। हाडोती म 'घरण म 'ण परसग इसी प्रकार की भाँति उत्पन्न करता है पर हाडोती म यह परसग अपना स्वतंत्र अस्तित्व बना चुका है।

पंथी का पितारे घरे मालवी का रूप मारवाडी बगता की याग दिलाता है। हाडोती म रे, रा की संयोगावस्था बवल सवनामा म दपी जा सकती है सनामा के साथ र रा क प्रयोग नहीं कियाई पड़त। मालवी क 'बाप र घरे क स्थान पर हा० म बाप का घरण प्रयुक्त होगा।

७ मानवी वाणी म वीन अणाने आनि निश्चयवाचक सवनाम हाडोती उन रन रूप म प्रयुक्त हान है। य प्रयोग राँगडा म अधिक स्थान का मिलत है। मानवी ॥ कहीं-कहीं मूधय अनुनामिक हाडोती ध्वनि ण क स्थान पर दय अनुनासिक ध्वनि क प्रयोग भी स्थान का मिलत है।

८ सन्निवाचक क्रिया क वर्तमान निश्चयाय तथा भूत निश्चयाय स्या म दाना वाक्या म स्पष्ट घतर है। मानवा म य नमश है हू तथा था था मिलत है जबकि हाडोती म य रूप वर्तना छ छू तथा छा, छा रूप म प्रयुक्त हान है।

९ मालवी म भूत अपूर्ण निश्चयाय भूत क्रिया क वर्तमानकालिक वृत्तन म

अस्तिवाचक सहायक क्रिया का भूत निश्चयाथ रूप जोड़कर बनाया जाता है जब कि हाडोती में इस रूप को वर्तमान निश्चयाथ क्रिया के साथ अस्तिवाचक क्रिया के भूतकालिक रूप को सहायक क्रिया रूप में जोड़कर बनाया जाता है। यथा—
मा० जाती थी हा० जाव छो, मा० खाती थी, हा० खाव छा।

१० मालवी में भविष्य निश्चयाथ वर्तमान निश्चयाथ क्रिया के साथ गा' जोड़कर बनाया जाता है जो मारवाडी के समान वचन तथा लिंग में नहीं परिवर्तित होता।^१ हाडोती क्रिया में भविष्यत्त निश्चयाथ का निमाण भी इसी प्रकार होता है पर यहाँ क्रिया लिंग वचन के अनुसार परिवर्तित होती रहती है, यथा मूँ जाऊँगा, व जावगा, यू जावगा।

११ पूर्वकालिक क्रिया का निमाण मालवी में हाडोती से भिन्न प्रकार से होता है। मालवी के जाय, हुइ, बाची रूप हाडोती के जार, हार, बाँचर रूपा से स्पष्टतया भिन्न है।

१२ मानवी में भूतकालिक कृदन्त के लीधो, दीधो, क्रिधो रूप बड़े आरूपक है जो हाडोती में नहीं मिलते। गुजराती तथा मेवाडी में भी इसी प्रकार के रूप देखने को मिलते हैं। पर यह भूतकालिक रूप बहुत कम क्रियाओं तक सीमित हैं अथवा तो किया, दिया तथा कभी कभी ग्यो छो आदि रूप ही, जो हाडोती के समान है प्रचलित हैं।

१३ मालवी के समुच्चयवाचक अयय ने परगुजराती का प्रभाव है। वह गुजराती के अने का घिसा हुआ रूप है। हाडोती में इसके स्थान पर 'अर का प्रयोग होता है जो हिन्दी के 'और' का घिसा रूप माना प्रतीत होता है।

नीच दो मालवी गद्य तथा उन्ही के हाडोती रूपांतर प्रस्तुत किए जा रहे हैं।

१ मालवी गद्य

काई आदमी के दो छोरा था। उनमें स छोटा छोरा ने जई के बाप क बियो के दाय जी म्हारे धन को हिस्से दईन्गे और ओने उनमें माल ताल का बाँग करी दिमो। थोडाई दिन में छाटो छोरो सब अपना माल मतो लई न छाई दूसरा देस चल्या ग्या और वा आलाचन मौज में अपनी धन उडाई दया।^२

हाडोती गद्यानुवाद

कोई आदमी ने दो छोरा छा। वा में स छोटा छोरा ने जाव बाप म् श्री क भाई जी मई धन को बाटा द दो अर ऊर्न वाम मालताल को बाँग करेगा।

छणी स्याव दना म छोटे छोरो सदी आपणू मालतास तेर बस्यापरदेस म चली ग्यो भर बाँचन मौज म आखो धन उडा घो ।

२ मालवी गद्य

एक घाय उताहरण आदश मालवी ना दिया ज. रहा है

'बाल कुवार सुदी पाँच का दन आपकी चिटठी म्हारे मिली । बाँबी ने गद गद हुई ग्यो म जदे मालम पडी रि अरे योतो कवि समेलन को मेवतो है । अवे क्या म्हाए से बेबाडो आँदा के जाण आँख मिली न मय्या पर-कटया पछी खे पाँख मिली ।'

हाडौती गद्यानुवाद

बाल आसोज सुद पाच क दन आपकी छूती मई भली । बाच र गद गद होयो । भर जद मालूम पडी क यो तो कवि समेलन को नोतो छै भर म्हुस ब्यू रवावो छो भाया जाण आदाई आरया मलगी भर पाखडाहीण पछी ई पाखडा मल ग्या ।

बुदेली तथा हाडौती का अन्तर

बुदेली बाली हाडौती को उत्तर-पूर्वी सीमा बनाती है । यह पश्चिमी हिन्दी की उपभाषा है । बुदेले राजपूतो की प्रधानता के कारण ही इस प्रदेश का नाम बुदेलेखण्ड पडा तथा इसकी भाषा बुदेली कहलाई । इस बोली का क्षेत्र बुदेलेखण्ड है । वही वही वह इस क्षेत्र के बाहर भी बोली जाती है ।^१ बुदेली क्षेत्रविस्तृत है । इस क्षेत्र म बुदली की अनेक बोलिया प्रचलित हैं । इसके बोलनेवाला की संख्या २२०६५ है ।^२ नीचे जो हाडौती और बुदेली का अन्तर बताया जा रहा है उसम आदश बुदेली को ही आधार मानकर चला गया है ।

१ बुदेली म ह्रस्व इ ध्वनि प्रचुरता से प्रयुक्त होती है जो हाडौती म नहीं मिलती, यथा—बु० बिटिया बिरोबर चिरइवा भानिज क्रमश हा० बेटी, बरयाबर चडी भाणेज ।

२ बुदेली मे मूधय अनुनासिक व्यञ्जन ध्वनि नहीं मिलती । वहाँ इसके स्थान पर दस्य अनुनासिक ध्वनि का प्रयोग मिलता है । बु० भानिज, अपनी तेलनी क्रमश हा० भाणेज, आपणो, तेलण ।

३ हाडौती की ड ध्वनि बुदेलेखण्डी म प्राय 'र' म परिवर्तित हो जाती है । यथा—हा० घोडो दोडर पडयो क्रमश बु० घुरवा दीरके परो ।

१ डॉ० श्याम परमार मालवी और उसका साहित्य प० १२ ।

२ ति मो म० सा० उपाध्याय पृ १३१ ।

३ सप्तम आफ इंडिया १९६१ प ३६ ।

४ अकारण अनुनासिकता के उदाहरण बुदेली में हाडोती की अपेक्षा अधिक मिलते हैं। यथा—बु० एतरा उठाकें नचें, पाकें (हि० इस तरह उठाकर, नीचे, पाकर)।

५ बुदेली में शब्दों के बहुवचन बनाने के लिए ब्रजभाषा की भांति अन प्रत्यय लगाया जाता है। हाडोती में इसका प्रयोग नहीं मिलता। यथा—बु० धीरन सरकन, क्रमश हा० घोडा, छारा (सडवा)।

६ बुदेली के पुरुषवाचक सबनामों के रूप हिन्दी के अधिक निकट हैं, पर हाडोती से कुछ दूर हैं।

	बुदेली	हाडोती
उत्तमपुरुष	मे म हम	म्ह, म्हा मैं
मध्यमपुरुष	तू तै तुम	तू, था, त
अप्यपुरुष	बो, ऊ ब	ऊ, व

७ बुदेली में कभी कभी कर्ता के साथ 'ने' परसग का प्रयोग एक विचित्र ढंग से होता है, यथा—वाने बठो (वह बठा), ऐसा प्रयोग हाडोती में नहीं मिलता। इसके स्थान पर हाडोती में कहेंगे—'ऊ बठयो'।

८ बुदेली में कर्मकारक का 'खो' परसग हाडोती में नहीं मिलता। सम्बन्धकारक के उत्तमपुरुष तथा मध्यमपुरुष के भी रूप मोको, मोरो मोनो, हमको, हमामो तथा तोको, तोरो, तोनो, तुमको, तुमामो रूप बड़े आकषक हैं तथा हिन्दी से स्पष्ट भिन्न हैं। हाडोती में म्हारो, म्हाको तथा थारो, थाको इनके समवक्ष रूप हैं।

९ बुदेली में अस्तिवाचक क्रिया अपने वर्तमान निश्चयाथ तथा भूत निश्चयाथ रूपों में हाडोती से स्पष्ट भिन्नता रखती है। बु० के वर्तमान निश्चयाथ के रूप हैं थाय तथा भूत के हतो जो हा० में क्रमश छ छो रूप में मिलते हैं।

१० बुदेली के सामान्य भविष्यत काल के रूप हे हा जोडकर भी बनाए जाते हैं, यथा—बु० मारिहो मारिहै चलिहै आदि। ये रूप हा० में नहीं मिलते। भविष्यकाल के दूसरे रूप दोनों में समान ढंग से बनाए जाते हैं।

११ बुदेली में वर्तमान अपूर्ण निश्चयाथ मूल क्रिया के वर्तमानकालिक वृद्धत तथा अस्तिवाचक क्रिया के वर्तमान निश्चयाथ के योग से सम्पन्न होता है जबकि हाडोती में मुख्य क्रिया के वर्तमान निश्चयाथ तथा अस्तिवाचक क्रिया के वर्तमान निश्चयाथ के रूप से बनता है, यथा—बु० मारत हो, हा० मारहें छू।

१२ बुदेली में भूत अपूर्ण निश्चयाथ का निर्माण वर्तमानकालिक वृद्धत तथा अस्तिवाचक क्रिया का भूत निश्चयाथ रूप के योग से होता है जबकि हाडोती में यह मूल क्रिया के वर्तमान निश्चयाथ तथा अस्तिवाचक क्रिया के भूत

निश्चयाथ के रूपों को जोड़कर बनाए जाते हैं। यथा—बु० मारत हुतो, हा० मार छो।

१३ बुदेली पूर्वकालिक त्रिया का अन्त प्रायः 'के स होना है जबकि हाडोती त्रिया का अन्त प्रायः 'र' म होता है और कभी कभी क मे भी होता है यथा—बु० मारके, उठक हा० मारर या मारक, उठर या उठक।

नीचे बुदेली गद्य दिए जा रहे हैं। इनमें से प्रथम गद्य शिवसहाय की जल कथा बुदेली लोककथा से उद्धृत है।

बुदेली गद्य^१

एक समय की बात है। कौन ऊ नगर ॥ एक राजा हुतो। ऊके राज म रयत के लोग पेट भर खात और नीद भर सोरत हते। कोउ सो काऊ बात की भ्रष्टचन ने हुती।

ओई शहर म राजा के महल के लिवा एक जसोदी की टपरिया हुती। ऊके घर मे मताई बेटा दोई प्राणी हते। बेटा स्यानो हो यव तो जसादी तो भाय उए गाव बजाव को बडो शोक हुतो। जब मनम हुलास उठ तब ई सारगी उठाक गाउन बजाउन लगत तो। राजा साव जसोदी की गावो सुनके मगन हो जात ते। घटो मुनत रत ते। राजकाज स फुरसत पाक जब राजा रातखो अपने महल म सोबेखो आउत हते तो पलका प पर परे जसादी की तान सुनके दिन भर की पकान भूल जात ते।

हाडोती गद्यानुवाद

एक बगल की बात ॥ एक स र म एक राजा छो। ऊका राज में सब लोगाई भर पेट मल छो भर सुख की नीदा सोव छा। सी भी काई बात की तकलीफ कोई न छो।

ऊ स र म राजा का मल क कने जसोनी की टापरी छो। ऊका घर म मताई बेटा दो जणा छा। बेटा जवान होग्यो छो। जसादी गावा बजावा को घणू साव छो। जद मन म भाव ऊई बगल सारगी लेर गावा-बजावा लाग जाव छो। राजा जी जसोनी की गावो बजावो सुनर मगन हो जाव छा। घणी बर ताई सुणवो कर छा। राजकाज नमटार जल राजाजी आपणा मला में सोबा बई भाव छा तो पालवणा प पढया पढया जसोनी को छलाप सुनर छाछा दन की पकान भूल जाव छा।

एक भय बुदेती गद्य जो एन ग्वालियर निवासी से सुनकर लिखा गया है—

हमने दो जोरी परेवा पाल लए । पइले जोरे की परेविन अपने जोरा के सगे हलक भ हमारे गाव के सहूरिया ल्याय थे । सहूरियन को तो अपने रहव के लाय मडया नोनी नई होत तो वे परवन को कहा त लाय वोर का राखें । उन दोउअन का अपने मिलवेवारे चमार को वे दो जोरा दे दये । ई जोरा को परेवा बिलैया ने खालऊ ।

हाडौती गद्यानुवाद

महन दो ढोडी कबूतरपाळ स्या । फलका जोडा की कबूतरी आपणा जोडा की सर म्हाका गाव का सरया हनका मै लाया छा । सरइया के पास तो आपण रबा बेई भी छोकी टापरीन होव तो वै कबूतरा नी खा स लावै घर खा राख । बान दो याई आपणा मलवा हाळा चमार इ वै जोडा दे दया । ई जोडा को कबूतर बल्ली खागी ।

सीपरी तथा हाडौती का अन्तर

डा० ग्रियसन ने अपने 'भारत के भाषा सर्वेक्षण मे सीपरी या इयोपरी बोली को हाडौती की उपबोली स्वीकार किया है^१ तथा हाडौतीभाषी जनसरया के कुल भाकडो मे सीपरीभाषी जनसरया के भाकडे भी सम्मिलित किए हैं । पर इसी ग्रंथ मे विद्वान लेखक ने सीपरी पर स्वतंत्र रूप से भी विचार किया है । यद्यपि इस विवेचन मे विस्तार अल्प है पर इन विवेचन से डा० ग्रियसन का उपयुक्त बोली के स्वतंत्र अस्तित्व की ओर झुकाव स्पष्ट प्रतीत होता है ।

वस्तुतः सीपरी एक स्वतंत्र बोली स्वीकार की जा सकती है जिसे ग्वालियर निवासी इयोपुरी कहते हैं तथा कोटानिवासी जबल की सहायक नदी 'मीरे के क्षेत्रवासी वाली होने से 'सिपरी कहते हैं^२ यह मूल रूप से मध्य प्रदेश के इयोपुर परगने की बोली है जो उस परगने के समीप के क्षेत्रों मे भी बोलो जाती है । यह बोली खुदली तथा डांगी बोलिया से प्रभावित है ।^३ सीपरी-भाषी केवल ४८७ व्यक्ति हैं ।^४ अतएव हाडौती से इसका अन्तर स्पष्ट देखा जा सकता है ।

१ सीपरी मे ह्रस्व इ का प्रयोग प्रायः मिलता है जो हाडौती मे नहीं मिलता, यथा—सी० दखि, गियो, जमग हा० दध गयो ।

१ रि स ई० पु ६ भा० २ पृ २०३ ।

२ वही पु ॥ भा० २ पृ २१६ ।

३ वही ।

४ संतम ओर इडिया १९९१ पृ० ८७ ।

२ सीपरी म 'ऐ' तथा 'ओ' स्वरो की रणा हुई है जो उस पर श्रज या बुदेली क प्रभाव का परिणाम है। हाडोती में 'ऐ' तथा 'ओ' का प्रयोग नहीं दिखाई देता यथा—सी० ओर में, पाछ क्रमश हा० ओर भूँ पावे।

३ हाडोती में प्राणध्वनि शब्द के आदि की ओर बढ़ने की प्रवृत्ति रखती है और वही वह कठनासीय स्पश के रूप में विद्यमान है पर सीपरी में उसका स्थान हिन्दी के समान ही बना हुआ है यथा—सी० बहाणी, वहाँ नाहर, ऊमो, क्रमश हा० रवाणी वा या हा 'हार ऊम।

४ ससृष्ट की इ वर्गीय ध्वनियाँ सीपरी में सुप्त होने के अनन्तर उदाहरण मिलते हैं हाडोती में उहोने स्थान या वेग वन्तकर अपना अस्तित्व बना रखा है यथा—सी० चारा बचारी नमश हा० च्यारा बच्यारी।

५ सीपरी में पुरुषवाचक सबनाम हाडोती से भिन्न मिलते हैं यथा सी० हूँ, मोको माइ क्रमश हा० मूँ म मूई।

६ सीपरी में नम तथा सम्प्रदान कारका में प्रयुक्त 'कू' परतण मिलता है पर हाडोती में ई न और के ताइ प्रयुक्त होते हैं यथा—सी० मोकू मोको, तोको रामकू क्रमश हा० मई, मूहारे ताई यई चार ताइ राम न।

७ सीपरी में अस्तिवाचक क्रिया के वर्तमान निश्चयाद्य तथा भूत निश्चयाद्य के रूप क्रमश है व 'हा' हैं जबकि हाडोती में छ छा है।

नीचे सीपरी का गद्यांश दिया जा रहा है—

सीपरी गद्य

एक सुम्राड्यो ओर एक सुम्राडी एक ठोर रहवो करे हा। एक दिन बाकू व्यासी लागी। जद सुम्राडी ने सुम्राड्या सू बही पाणी पीवा चाला तू बहाणूया भी जाणे है वहाँ एक नाहर की आदर है। तू कोई बहाणी जानतो होव तो आपण पाणी पिया। हु व्यासी मरू छू। या बहर व पाणी की ठोर प गया वहाँ जार सुम्राडी ने पूछी तू कोई बहाणी जाण है। ज्यू ही वे पास आया बाकू नाहर ने देख लिया।

हाडोती गद्यानुवाद

एक स्वाली और एक स्वाली एक ठोर रह कर छ। एक दिन उई तस लागी। जद स्वाली न स्वाल्या सू सी पाणी पीवा चाला। तू ब्याणया भी जाण छे। वा एक 'हार की आदर छ। तू कोई ब्याणी जानतो हव तो आपण पाणी प्या मूँ तताया मरू छू। या य र व पाणी की ठोर प गया। वा जार स्वाली न पूछी क तू कोई ब्याणी जाण छ। जस्याई व गोड आया उई 'हार न देख त्या।

डागभाग तथा हाडौती का अन्तर

हाडौती की उत्तरी सीमा डागभाग बनाती है। डागभाग जयपुर जिले के दक्षिणी पूर्वी भाग में कोटा जिले के उत्तर में तथा करौली के दक्षिणी सीमावर्ती क्षेत्र में बोली जाती है। इस पर जयपुरी का डागी की अपेक्षा अधिक प्रभाव है। हाडौती बोली से इसका अंतर इस प्रकार है—

१ हाडौती में ह्रस्व 'इ', 'ऐ' व 'औ' स्वर ध्वनियां नहीं मिलती जबकि डागभाग में ये ध्वनियां मिलती हैं। यथा—डाग० रिप्यो आपक, कंधो नीकर जमस हा० रप्यो आपक लवो नीकर।

२ डागभाग में जहां हाडौती मूष-य ल प्रयुक्त होता है वहां भी वत्स्य 'ल' प्रयुक्त होता है यथा—हा० रेवाहाळा डाग० रवाला।

३ डागभाग में मूल महाप्राणध्वनि अनेक शब्दों में लुप्त हो गई है। हाडौती में यह ध्वनि किसी न किसी रूप में अपना अस्तित्व प्रायः बनाए हुए है यथा—डागभागवृको बुसो कवाळे चायना, जीय नपग हा० भूको खुनी क्वाळें, छायना जीम; डागभाग में कुछ शब्दों में महाप्राणध्वनि हिन्दी शब्दों के समान स्थान बनाए हुए है पर हाडौती में इसकी प्रवृत्ति आग वदन की ओर दिखाई देती है यथा—डाग० महाराज, हा० महाराज।

४ डागभाग के सबनाम हिन्दी के अधिक निकट हैं। इसमें तुमारो मेरी उन आदि प्रयोग मिलते हैं पर साथ ही मोकू जैसे ब्रज प्रयोग भी दिखाई देते हैं। हाडौती में इनके स्थान पर जमस इन सबनामों का प्रयोग मिलता है—धारो, महारो या तथा मई।

५ सगा शब्दों के बहुवचन बनाने में ब्रजभाषा की प्रवृत्ति से डागभाग प्रभावित है, पर हाडौती के सगा शब्दों के बहुवचन भिन्न प्रकार से बनाए जाते हैं डाग० खेतन चाकरन नीकरन, बेटन जमस हा० खेता चाकरा नीकरा बटा।

६ डागभाग में कम तथा संप्रदान परसगों में कू का प्रयोग बहुतायत में होता है और हाडौती में ई के प्रयोग का प्राचुर्य है। यथा—डाग० मोकू नीकरन कू जमस हा० मई नीकरानई।

७ डागभाग में अस्तिवाचक क्रिया के वतमान निश्चयाप और भूत निश्चयाप में दो-दो रूप मिलते हैं। पहलें हैं हूं हा हो धीर दूमरे छे छू छा छो आदि, जिनमें स प्रथम का व्यवहार अधिक होता है तथा दूसरे रूप कम प्रयुक्त होते हैं। हाडौती में दूसरे प्रकार के रूप ही प्रचलित हैं।

८ डागभाग में पूर्वकालिक क्रिया के अत म कर के अधिक मिलते हैं और भर अत वाले कम, पर हाडौती में इसके विपरीत प्रयोग मिलते हैं, दोनों

सवनामो के लिये होता ।' यहाँ यह 'वि' के अर्थ में प्रयुक्त होता है । यथा, स्यार बोल्थो अस आपां तो मडस्या (सियार ने कहा कि हम तो बनेंगे) ।

उपयुक्त अन्तर को स्पष्ट करने के लिए नागरचाल का एक गद्य और उसका हाडौती अनुवाद दिया जा रहा है—

नागरचाल गद्य

जब फेर दूसरे दिन ऊँ स्वाळर हरण मळयो तो क आज तो तू वारा भायळा न वूज्यायो । अब आपा दो-यूँ भायळा मडाँ । जब हरण बोल्थो अर भाई स्वाळ म्हारो भायळो तो नटग्यो अस तू भायळो मत मडे । जब स्वाळ बोल्थो—अस आपातो मडस्या । जब स्वाळ बी आपणका ऊँकी सार सार ऊँई रोखडा नीच गीयो जठ कागळो र हरण बठ छा । जब हरण कागळा न फेर वूजी क यो तो मान कीन । भायळो मडवा बेई आग्यो । जब कागळो बोल्थो तू म्हारी मान ॥ तो इसू भायळो मत मडे स्वाळ की जात दगाबाज ॥ । दगो करर तेने कोई दन मरा घलासी ।

हाडौती गद्यानुवाद

जब फेर दूसरे दिन ऊँ स्वाळयो अर हरण मळयो । तो खी आज तो तू वारा भायला स पूज्यायो । अब आपण दो-यूँ भायला बण जावा । जब हरण बोल्थो अर भाया स्वाळया म्हारो भायळो तो नटग्यो क तू भायलो मत बण । जब स्वाळयो न खी क आपण तो बणगा जब स्वाळयो बी आपणका ऊँकी लेर लेर ऊँई रोखडा क तळ ग्यो ज्या कागलो अर हरण बठ छा । जब हरण कागला न फेर फूची क यो तो मानई कीयन, भायलो बणवा बेई आग्यो । जब कागला न खी तू म्हारी मान तो इकी भायलो मत बण । स्वाळयो की ज्यात दगाबाज छ । दगो करर तह कोई दन मरा हाकगो ।

हाडौती का खड़ीबोली के उच्चारण पर प्रभाव

प्रत्यक्ष माया भाषी के उच्चारण की निश्चिन् विवेचनाएँ होती हैं जो वहाँ की भौगोलिक, ऐतिहासिक, सामाजिक व वैज्ञानिक परिस्थितियों से उत्पन्न होती हैं। इसलिए वहाँ कुछ तो नवीन स्वर और व्यंजन ध्वनियाँ पायी जाती हैं और कुछ का प्रभाव रहता है तथा अनेक ध्वनियों का ठीक वही उच्चारण नहीं मिलता है जो इतर भाषा भाषी क्षेत्रों में पाया जाता है। पर यह अंतर इतना सूक्ष्म होता है कि सामान्य रूप से हमारे कान उसे पहिचान करने में असमर्थ होते हैं। उच्चारण की दृष्टि से भाषा के दो पक्ष होते हैं—श्रोतृपक्ष व वक्तृ पक्ष। दोनों पक्षों में किसी भाषा भाषी ध्वनियों को अपनी मातृभाषा की ध्वनियाँ के साथ मिलाकर ग्रहण करने तथा व्यक्त करने की स्वाभाविक प्रवृत्ति हाँ जाया करती है। इसीलिये हाडौती भाषी व्यक्ति हिन्दी ध्वनियों को ग्रहण कर जब उनका उच्चारण करता है तो उसमें मूल से इतना सूक्ष्म अंतर रहता है कि वहाँ तक हमारा मस्तिष्क सहसा पहुँचता भी नहीं है।

हाडौती का क्षेत्र हिन्दी क्षेत्र के अन्तर्गत ही है। इसलिये इस क्षेत्र में हिन्दी का प्रचार प्रसार इतनी द्रुत गति से हो रहा है कि नगरों से हाडौती को निष्कासन का प्राप्त होता जा रहा है, पर गाँवों में यह प्रसी पूर्णरूपण सुरक्षित है। गाँवों की जनसंख्या से नगरों का निर्माण होता आया है। इसलिये नागरिकों की हिन्दी पर भी हाडौती का प्रभाव संस्कार रूप में देखा जा सकता है। तात्पर्य यह है कि हाडौती का प्रभाव गिनित, अगिनित और अगिनित सभी वर्गों के लोगों की खड़ी बोली के उच्चारण पर देखा जा सकता है, पर इनमें भी स्त्री वर्ग की खड़ी बोली पुरुष-वर्ग की तुलना में हाडौती में अधिक प्रभावित है। इस निबंध में केवल उसी प्रभाव को दिखाया गया है जो सामान्यतया इस क्षेत्र के सभी वर्गों की खड़ी बोली की ध्वनियों के उच्चारण पर पाया जाता है। यहाँ व्यक्तिगत नुटियाँ की ओर संकेत करना अभीष्ट नहीं है।

हाडोती में 'इ' स्वर ध्वनि का प्रभाव है। इसका प्रभाव खड़ीबोली की उस शब्दावली पर नहीं पाया जाता है जहाँ शब्द आरम्भ में यह ध्वनि होती है। खड़ीबोली में कुछ ऐसे शब्द हैं, जिनमें एव से अधिक बार यह स्वर ध्वनि रहती है और जो हाडोती में प्रति प्रचलित है। उनमें पर, इ, ध्वनि का स्थान या तो 'अ' ध्वनि ले लेती है या वह लुप्त हो जाती है, जैसे इन्द्रा गाधी (इन्द्रा गाधी), किरकरी (किरकिरा) फिटकरी (फिटकिरी), सीसोडा (सीसोदिया), परिस्थित्या (परिस्थिति), राग रागिनी (राग रागना) आदि। पर जो शब्द सामान्य व्यवहार में अल्प प्रचलित हैं या अप्रचलित हैं उनका उच्चारण यथावत् होता है, जैसे—निधिल (निधिल)।

संस्कृत में ऋ का उच्चारण कुछ भी रहा हो, पर हिंदी में वह 'रि' के समान उच्चारित होती है। यह जब स्वतंत्र रूप में शब्द के आरम्भ में प्रयुक्त होती है तब तो उसका उच्चारण हाडोती क्षेत्र में भी हिंदी के समान हो जाता है पर जब यह किसी वजन के साथ मिलकर आता है तो इसका उच्चारण कुछ निम्न प्रकार होता है, यथा ह्रष्ट (ह्रष्ट) ह्रद्य (ह्रद्य), कृष्णा (कृष्णा), पर मात प्रेम जैसे शब्दों में इसका वही उच्चारण होता है।

हाडोती में ए तथा ओ स्वर ध्वनियाँ नहीं मिलती हैं। इसलिये जहाँ हिंदी में ऐसी ध्वनियाँ पाई जाती हैं उनका स्थान पर ग्रामाणा की हिंदी में तो क्रमशः 'ए' और 'ओ' ध्वनियाँ प्रयुक्त होती हैं और शिक्षित वर्तिका का उच्चारण दोनों के मध्य का होता है, पर यहाँ भी भुकाव हाडोती ध्वनियों की ओर ही रहता है। जैसे एक (एक) कसा (कसा), भासत (भासत), सी (सी), बीदा (बीदा), माद्यांगक (माद्योगिक) आदि। कुछ शब्दों में ए विलम्बित अक्षर रूप में उच्चारित होता है—जैसे हः (है)।

उपयुक्त दोनों स्वरों का उच्चारण में अंतर का सम्बन्ध उनके प्रति या स्वरूप प्रयोग से भी नहीं दिखाई देता है। जो शब्द समूह हाडोती में भी लाज व्यवहार में प्रचलित हैं वहाँ तो यह अंतर स्पष्ट रूप से देखा जा सकता है।

हाडोती क्षेत्र के कुछ शब्दों में ए तथा ओ दोष स्वर ध्वनियों का ह्रस्व उच्चारण भी पाया जाता है, जैसे—जावागा (जावगा) खावागा (खावगा)। सम्भवतः यह प्रवृत्ति हिंदी की भाँति है, जो उसका वर्तमान से मेल नहीं खाती है।

हाडोती भाषी हिंदी 'अ' में अच्चारण अनुनासिकता का आशय कर देते हैं, जो हाडोती उच्चारण की प्रवृत्ति है। यह प्रवृत्ति तो इतना व्यापक और स्पष्ट है कि सभी स्तरों पर इस स्पष्ट रूप से सुना जा सकता है, जैसे—काच (काच), चावल (चावल), मीरा (मीरा) भूट (भूट), घास (घास) आदि।

हाडोती भाषियों के लिये शब्दान्त या शब्द मध्य में यह ध्वनि अपरिचित है। इसलिये वह हिंदी के ऐसे शब्दों में जहाँ ऐसा ध्वनि पाया जाता है या तो

उसे 'घा' कर देते हैं या 'ए' कर देते हैं, यथा—वारा (बारह), तेरा (तेरह), चौरा (चौदह) मसले उहीन (मसलहहीन)। ऐसे उच्चारणों को एन० सी० सी० की परेडों के आबसर पर तमसा सख्या बोलते कंडेटों के मुख से सहज ही सुना जा सकता है।

जहाँ हिंदी शब्दों में 'उआ' ध्वनियाँ आती हैं (कभी कभी वैकल्पिक रूप में 'उवा भी') वहाँ हाडोती को केवल 'उवा' ध्वनि प्रिय है। इसका प्रभाव यह हुआ कि हिंदी के अनेक शब्दों का जहाँ उक्त रूप पाया जाना है वहाँ हाडोती क्षेत्र में उनका भिन्न उच्चारण मिलता है जैसे—कुवारा (कुधारा) पुवा (पुआ), कुवाँ (कपाँ, वै० रूप कुवा)।

यही बात 'उए', 'आए' ध्वनियों के सम्बन्ध में भी है। उनके स्थान पर इस क्षेत्र का उच्चारण 'उवे', 'आवे' की ओर झुका हुआ है जैसे—हुवे (हुए) जावे (जाये)।

'ह' खडीबोली में सघोष महाप्राण स्वरयन्त्रमुखी सघर्षी व्यंजन ध्वनि है पर हाडोती में यह सघोष महाप्राण स्वरयन्त्रमुखी सघर्षी व्यंजन ध्वनि है। इसलिये इस क्षेत्र में इसका सघोष उच्चारण ही होता है। यहाँ इस ध्वनि का हिंदी शब्दों में पूर्ण उच्चारण शब्दों के आदि में होता है, मध्य या अंत में पाये जाने वाले ह की महाप्राणता अनेक शब्दों में या तो लुप्त हो जाती है या ईष्यत हो जाती है (कठनालीय स्पृष्ट ध्वनि में भी बदल जाती है), जैसे—कम (कह) तुमारा (तुम्हारा) घोवा (घोसा) भूँ (भूठ)।

मिह शब्द में यह ग' में भी बदल जाती है जैसे—सिग (सिंह)।

हाडोती के अनुनासिक व्यंजनों में 'ण'-बहुलता है इसलिए तनिक घसाव धानी से शिक्षित व्यक्ति भी 'न' के स्थान पर 'ण' का प्रयोग बोलचाल में कर जाते हैं जैसे—मीणा (मीना) काणा (काना) आदि।

हाडोती बोली में एक शब्द में दो महाप्राण व्यंजन ध्वनियाँ पास-पास नहीं रहनी हैं। यदि भूल में ऐसी ध्वनियाँ होती हैं तो उनमें से पर ध्वनि की महाप्राणता लुप्त हो जाती है। उसका इस का प्रभाव हिंदी शब्दों के उच्चारण में स्पष्ट रूप से देखा जा सकता है जैसे—झूँ (झूठ), घाँ (घाघा) भाँ (भाभी) डोट (दोड़)।

हाडोती भाषी हिंदी शब्दों में तीन भिन्न ध्वनियों—ग घ ङ के स्थान पर केवल ग घ स को ही स्वीकार करत हैं (यद्यपि हाडोती बोली में केवल एक गिन् ध्वनि है)। इस स्वीकृति का परिणाम यह हुआ है कि गेय प ध्वनि को सघर्ष दो गिन् ध्वनियों में से किसी एक के द्वारा व्यक्त होना पड़ता है (यह प्रवृत्ति हिंदी की भी है)। जैसे—गणमुख (पणमुख) घटकोण (पटकोण), पर जहाँ प्रणिगण का अभाव है वहाँ सणमुख या सटकोण शब्द भी सुने जाते हैं।

संस्कृत 'अ' व्यजन का संयुक्त व्यजन रूप में शुद्ध उच्चारण न हिंदी में होता है और न हाडोती में। दोनों के क्षेत्रों में इसके स्थान पर न उच्चारित होता है, यथा—पजा (पञ्जा), चचु (चञ्चु)। इसी प्रकार संयुक्त 'यजन ण' का उच्चारण भी न ही दोनों में होता है यथा पण्डित (पण्डित)।

हाडोती में 'ळ' व्यजन पाया जाता है, जो हिंदी शब्दों में नहीं मिलता है। हाडोती के इस व्यजन ने हिंदी शब्दों को अधिक प्रभावित नहीं किया है। पर कुछ शब्दों में यह उच्चारण सुना जा सकता है—उधार लिये हुए शब्दों में या ऐसे शब्दों में जहाँ दस्य ल से पूर्वगामी व्यजन मूढ़-य श्रेणी का हो, जैसे—कळकळती बिरला (बिरला)। कभी कभी असावधानी से ऐसे शब्द भी शिक्षार्थी के मुख से निकल आते हैं—चाबळ (चावल), दाळ (दाल) आदि।

हाडोती बोली में मास्टर साहब का उच्चारण गाँवों में 'माटसाब' होता है पर वहाँ की पडोसीबोली का उच्चारण इससे भिन्न है। वह है—मास्टर साब। यह उच्चारण उसकी प्रवृत्ति के अनुकूल है, जिसका पहले उल्लेख किया जा चुका है।

हिंदी में अंग्रेजी के अनेक शब्द आये उनके साथ उसकी कुछ ध्वनियाँ भी आई। वहाँ ऐसी नवगत ध्वनियों के लिये कुछ लिपि चिह्न भी स्वीकार कर लिये गए। ऐसी ध्वनियों से हाडोती भाषियों का परिचय नहीं था। इसलिये जहाँ अशिक्षा या अज्ञानशिक्षा है वहाँ ऐसी ध्वनियों का निकटतम हाडोती ध्वनियों के रूप में उच्चारण किया जाता है जैसे—फुटबाल या फुटबोल पोस्ट ग्राफिस या पोस्ट ग्राफिस आदि।

हाडोती शब्दों में स्वरपात प्रायः शब्दार्थ की ओर रहता है। इसलिए पूर्वगामी स्वर के उपरांत दीर्घ समस्वर हुआ तो पूर्व का लोप हो जाता है। इस प्रवृत्ति का प्रभाव हिंदी शब्दों के उच्चारण पर भी देखा जा सकता है, यथा—हाकर (नहाकर), महाराज (महाराज) आदि।

हाडोती क्षेत्र में कुछ शब्दों में वतनी के आमक ग्रहण या अनुद वतनी ने भी उच्चारण भ्रम उत्पन्न किया है। वे शब्द हैं—विद्यार्थी, सहस्र, अनुग्रहीत आदि। इसका उच्चारण हाडोती क्षेत्र में भ्रमण विध्यार्थी, सहस्र और अनुग्रहीत होते हैं। 'विद्यार्थी' के विध्यार्थी उच्चारण का जनक उसका लिपि चिह्न था है जिसे विद्यार्थी भ्रम से 'ध' और 'य' का संयोग समझ लेते हैं और फिर ऐसी समझवाले अध्यापक बनकर अपनी समझ को समझ-बूझ के साथ नयी पीढ़ी को विरासत रूप में सौंपते रहते हैं। दूसरे शब्दों में पुस्तकों तथा भाषाई जाने वाली अनुद वतनी अनुद उच्चारण का कारण बनी हैं। ऐसी पुस्तकों में अध्ययन से विद्यार्थियों में इतना दुराग्रह बढ़ जाता है कि वे अध्यापक द्वारा बताया गया संगोपन को भी पूर्णरूपेण स्वीकार नहीं करते हैं।

हाडोती की प्रवृत्ति असंयुक्त व्यंजन के प्रयोग की ओर है और जहाँ उसमें व्यंजन संयोग पाया जाता है उसकी अपनी प्रवृत्ति है। इसलिये जब हिन्दी की संयुक्त व्यंजन ध्वनियों से हाडोती भाषी का प्रथम परिचय होता है तो उनके उच्चारण में उसकी जीम लड़खड़ा जाती है या सही उच्चारण नहीं कर पाती। इसका सही बोध मौन विद्यार्थी पाठको द्वारा द्रुतगति से पुस्तक के व्यक्त पठन से हो सकता है। इसलिये 'उपस्थित श्रीमन्' या प्रत्युत्पन्नमनि जैसे शब्दों के उच्चारण में उन्हें काठिप्य दिखाई देने लगता है।

पर हाडोती में संयुक्त व्यंजनों में 'य' और 'व' पर व्यंजन रूप में भ्रम प्रचलित हैं। इस भ्रमि प्रचलन से 'चार' के स्थान पर शिक्षित भी 'च्यार' उच्चारण करते रहते हैं।

वाक्य स्तर पर भी प्रभाव स्पष्ट दिखाई देता है। ऐसे प्रभावित साधारण वाक्य का आरम्भ तो सनिक् बल से होता है पर उसका बल क्रमशः उत्तरांतर कम होना चला जाता है—आदि से अन्त तक समबलता नहीं पायी जाती है। इससे श्रिया का उच्चारण शेष शब्दों से निबल होता है। पर प्रश्न, उद्गुच्छा आदि के प्रसंगों पर ऐसा नहीं होता है।

शुद्ध उच्चारण से वक्ता की भाषा का सौम्य निखरता है और श्रोता पर मृदुभावा पड़ता है। उच्चारण शिक्षा की ओर समुचित ध्यान शिक्षक और विद्यार्थी इकट्ठे लिये नहीं देते हैं कि हिन्दी हमारी मातृभाषा और राष्ट्रभाषा है। पर यही सत्य है। भाषा अजित संपत्ति है और अजित उच्चारण पर अधिकार प्रदान करने के द्वारा ही होता है। अनभ्यास या अल्पसाधन में शक्तिहीन दिखाने पर अक्षमता उच्चारण में भी दोष आ जाना स्वाभाविक है। इसलिये उच्चारण की शुद्धता को रक्षने के लिये यह आवश्यक है कि हम प्रभावशाली विद्वान् वक्ताओं के उच्चारण सौम्य को ध्यान से सुनें और ग्रहण करें। आकाशवाणी के उच्चारणों को भी ध्यान से सुनकर हम अपने उच्चारण को सुधार सकेंगे।

हाडौती में विदेशी ध्वनियाँ

हाडौती में विदेशी ध्वनियाँ का आगमन मुसलमानी प्रभाव या यूरोपीय प्रभाव के फलस्वरूप हुआ। मुसलमानी व अंग्रेजी का दाय पर आधिपत्य होने के उपरान्त उनकी अरबी फारसी व अंग्रेजी भाषा के शब्दों का व्यवहार भी सामान्य जनता में होने लगा। हाडौतीभाषी जनता के लिए उनकी अनेक ध्वनियाँ अपरिचित थी, जिनका मूलरूप में पचा सना उससे लिए असम्भव था। अतः जो विदेशी शब्द हाडौती में प्रयुक्त होने लगे, उनकी ध्वनियाँ में अनेक परिवर्तन यहाँ आकर हुए। ये परिवर्तन उन ध्वनियाँ में तो हुए ही जो हाडौती भाषियों के लिए नितांत अपरिचित थी, पर परिचित ध्वनियाँ में भी मुख्य मुख्य व अग्रसादृश्य के कारण अनेक ध्वनियाँ परिवर्तित रूप में ग्रहण की गई। अपरिचित ध्वनियाँ प्रायः किसी समानोच्चरित हाडौती ध्वनि में परिवर्तित होकर इस क्षेत्र में अपनाई जाने लगी।

(क) अरबी फारसी शब्दों में ध्वनि परिवर्तन

(१) अरबी फारसी में ऐसी अनेक ध्वनियाँ थी जो लिपि सबेदों की मिलाता के साथ हाडौती से उच्चारण भिन्नता भी रखती थी पर यह भिन्नता इतनी सूक्ष्म थी कि सामान्य हाडौती जनता के कान न तो उसे समझने के लिए कुशल थे और न जीम उसको उसी रूप में उच्चारण कर सकती थीं। अतः ऐसे समान ध्वनि-समूह के लिए हाडौती में एक ध्वनि काम में आने लगी। ऐसी कुछ समान ध्वनियाँ नीचे दी जाती हैं।

अरबी फारसी के वर्ण	मूल उच्चारण	हाडौती उच्चारण
अलीफ (ا)	अ	अ
ऐन (ع)	अ	
काफ (ك)	क	
गाफ (ق)	क	क
गाफ (گ)	ग	
गेन (غ)	गेन	ग

हाडीती में विदेशी ध्वनियाँ

जाल	{ ڄ }	द (प्र०) ख (फा०)	}	ख
जे	{ ڄ }	ख		
जोय	{ ڄ }	ज (प्र०) ज (फा०)		
ज्वाद	{ ڄ }	द (प्र०) ख (फा०)		
भे	{ ڄ }	भ (फा०)		
जीम	{ ڄ }	ज	}	त
ते	{ ڄ }	त		
तोय	{ ڄ }	त (प्र०) त (फा०)		
से	{ ڄ }	स (प्र०), (फा०)		
सीन	{ ڄ }	स		
स्वाद	{ ڄ }	स (प्र०) स (फा०)	}	ह
शीर	{ ڄ }	श		
हे	{ ڄ }	ह (प्र०) ह (फा०)		
हे	{ ڄ }	ह		

नीचे उपयुक्त ध्वनि-परिवर्तन को स्पष्ट करने के लिए कुछ उदाहरण दिये जा रहे हैं।

प्रबल < प्रबल, प्रल्ला < प्रल्लाह कलम < कलम कतल < कतल, कागद < कागज गरीब < गरीब जायको < जाइक जेर < जहर जुलम < जुल्म, जरूर < जरूर जनाब < जनाब, तरै < तरह, तसवीर < तस्वीर साफ < साफ, स्याबास < गाबाग मुकर < मुक हानर < हाजिर, मुब < मुबह मैनत < मेहनत।

(२) उपयुक्त ध्वनियो म से सघर्षी ध्वनिया क, ख, ग, ज, फ का स्थान क्रमशः स्पर्शों—क ख ग ज फ ने ले लिया, यथा—

कीमत < कीमत खबर < खबर गलत < गलत फमान < फिमाद

धरवी फारमी के ह्रस्व 'इ' कार युक्त शब्दों के इ स्वर का परिवर्तन हाडीती में अनेक प्रकार से हुआ कही वह अ या ई में परिवर्तित हो गया और वही स्वरस्थान के साथ आगे या पीछे जाकर सघि नियमों के अनुसार परिवर्तित हो गया यथा—

अयाम < इनाम एलम < इल्म खत्याब < खिताब मज्जिद < मस्जिद

(३) अनेक शब्दों में स्वर भक्ति के फलस्वरूप दाद के मध्य में स्वरागम हुआ—

उदा०—जुलम < जुल्म हुकम < हुक्म, कतल < कतल मुसकल < मुश्किल, फरज < फज।

(४) स्वर लोप और स्वर विषय के भी अनेक उदाहरण हाडीती में मिलते हैं—

उदा०—गामलो < गुमामलह स्याही < सियाही मुक्मल < मुश्मल।

(५) स्वर स्था यजन विषय के अनेक उदाहरण हाडोती में मिलते हैं यथा अ याम < इनाम मतल < मनलब मुचलको < मुक्त्चह कत्याबी < तकाबी वासर < वारिम ।

(६) यजन लोप क भी उदाहरण मिलते हैं

उदा०—मजीद < मस्जिद मजूर < मजदूर बकाल < बथकाल ।

(७) अनेक अरबी फारसी की ध्वनियां हाडोती में प्रायः ज्यों की त्यों आ गई हैं वे हैं (१) अ (ʾ) ब (ʙ) प (ʙ) त (ʙ) स (ʙ) ज (ʙ) च (ʙ) द (ʙ) र (ʙ) म (ʙ) क (ʙ) ग (ʙ) ल (ʙ) म (ʙ) न (ʙ) व (ʙ) ङ (ʙ) य ।

इनके कुछ उदाहरण नीचे दिये जाते हैं ।

असबाब < असबाब पेस < पस असर < असर जनाव < जनाव चाकर < चाकर, रातब < रातिब जगर < जिगर अनसान < इसान ।

(८) अरबी फारसी में मिलने वाला ह वा अनेक शब्दों में कठनालीय स्पश में परिवर्तन हो गया और यदि अपने से पूर्व अ हुआ तो उस विलम्बित अ में परिवर्तित कर गया यथा—

म ल < महल स र < शहर सा ब < साहब म र < महर ।

(९) कुछ शब्दों में ध्वनि परिवर्तन इस प्रकार हुआ है

(क) अधोप स्पश के स्थान पर सधोप स्पश—

उदा०—नगद < नकद, तगदीर < तकदीर टगटो < तहत फगत < फकत ।

(ख) अनुनासिकता का आगम यह अनुनासिकता मूल भाषा में पाये जाने वाले किसी अनुनासिक यजन के फल स्वरूप आई है ।

उदा०—छा < छान मदरसो < मदरसा ।

(ग) कहीं ए वण न समीपता के कारण दूम्मे वण को प्रभावित किया है ।

उदा०—लीलाम < नीलाम ।

(घ) कुछ शब्दों में ध्वनि-परिवर्तन आश्चर्यजनक हुआ है यथा तकाबी < तकादह हूदर < हुनर ।

(छ) यूरोपीय शब्दों में ध्वनि परिवर्तन

अंग्रेजी के राज्य स्थापन के उपरांत अंग्रेजी तथा उसके माध्यम से अन्य यूरोपीय भाषाओं के शब्दों हाडोती में आये । अंग्रेजी भाषा साहित्य की दृष्टि से तो सम्पन्न भाषा है पर लिपि की दृष्टि से सम्पन्न नहीं कही जा सकती । यही कारण है कि उसमें अनेक ऐसी ध्वनियाँ यतनी गन रुझना से निश्चयी हैं जिनके लिए कोई एक लिपि चिह्न नहीं है । स्वरों की संख्या यणमाला में तो केवल ५ हैं

पर वतनिया के फलस्वरूप सभी हाडोती स्वर ध्वनियाँ प्रकट की जाती हैं। इसी प्रकार अंग्रेजी 'यजना' में भी सभी हाडोती व्यंजन ध्वनियाँ को व्यक्त करने की क्षमता है। हाडोती का उच्चारण अंग्रेजी में नहीं मिलता और न हाडोती 'ण' अनुनासिक-व्यंजन ही अंग्रेजी में मुनाई पड़ता है। अंग्रेजी फ (f) ज (z) बस (x) तथा य (y), व (v) ध्वनियों के लिए हाडोती में ठीक वसी ही कोई ध्वनि नहीं मिलती। अतः उक्त अंग्रेजी ध्वनियों से बने शब्दों में परिवर्तन आवश्यक हुए।

हाडोती भाषियों के पास अंग्रेजी शब्द हिन्दी भाषी जनता के माध्यम से आये। अतः वे सब ध्वनि परिवर्तन तो हाडोती में हुए ही जो हिन्दी में ऐसी ध्वनियों में हो चुके थे पर साथ ही एमें भी परिवर्तन उन शब्दों में मिलने लगे जो हाडोती भाषा की अपनी विशेषता हैं।

(१) अंग्रेजी शब्दों में पाई जाने वाली ह्रस्व 'इ' ध्वनि प्रायः 'अ' या 'ई' में बदल गई अथवा स्वराघात के साथ 'अ' में इधर उधर चली गई और उस प्रकार के स्वर के साथ मिलकर संधि के नियमों के अनुसार परिवर्तित हो गई, यथा—

अजन < एजिन अजीमेर < इजिनियर अब < इब, टैम < टाइम, सैंस < साइंस, पममल < पैसिल।

(२) कुछ स्वर ध्वनियों की अंग्रेजीगत ध्वनि सूक्ष्मता हाडोती में लुप्त हो गई थी और उनके निवृत्तवर्ती स्वर में उगवा स्थान ग्रहण कर लिया। अंग्रेजी की स्वर ध्वनियों में आरम्भिक परिवर्तन तो हिन्दी में हुआ और तत्पश्चात् जब ये हाडोती में आई तो इनमें फिर परिवर्तन हुआ यथा—

हा० पैन < हि० पन < अ० पन चाफ < हि० चान < अ० चव फटबोल < हि० फुटबाल < अ० फुटवाल, आपस < हि० आफिस < अ० आफिस।

(३) अंग्रेजी शब्दों की सयुक्ताक्षरता हाडोती में आकर सरल हो गई यथा—माटमा < मास्टर साहब < गीटर < कम्पाउण्डर नसपटर < इस्पेक्टर, रगस्ट < रिग्ट।

अनेक शब्दों में सरलीकरण में स्वरमक्ति में योग दिया, यथा—फारम < फाम बगस < वाक्स डागदर < डाक्टर।

फिर भी ऐसे शब्द मिलते हैं जिनमें पूर्ण सरलीकरण अभी नहीं होता है।

उदा०—कस्टोसल < कस्ट्रोसल अस्पेसल < स्पेसल टरेक्टर < ट्रैक्टर अस्टायम < स्टायम।

(४) हाडोती के शब्दों के आदि में प्रायः सयुक्ताक्षरता नहीं मिलती। अतः ऐसी समस्त ध्वनियाँ जो शब्दों के आदि में अयुक्ताक्षर रूप धारण कर गईं। यह कई प्रकार से हुआ—

(क) आदि स्वरागम द्वारा

उदा०—अस्टयाम < स्टाम्प अस्कूल < स्कूल अस्टेशन < स्टेशन ।

(ख) दो सयुक्त व्यंजना में से कोई एक 'अ' के आदि में असंयुक्त रूप में प्रयुक्त होने से—

टरक < टुक फरेम < फेम ।

(५) मध्य के स्वर तथा 'य'जनो के लोप के भी अनेक उदाहरण हाडोती में मिलते हैं

उदा०—गाडर < गडर गाड < गाड आतकट < वेस्टकाट ।

(६) मध्य तथा अर्ध व्यंजन के आगम के उदाहरण भी अनेक 'अ' में मिल जाते हैं ।

उदा०—टमाटर < टोमटो

(७) अघोष ध्वनियों का सघोष ध्वनियाँ में तथा सघोष ध्वनियों का अघोष ध्वनियों में परिवर्तन भी अनेक 'अ' में हुआ यथा—टगस < टिगिट काग < काक लाट < लाड ।

(८) जिन 'अ' में अग्रजी स्वरा में अनुनासिकता नहीं थी उसमें अनुनासिकता मिलती है, जो किसी अवस्था में तो अनुनासिक 'य'जन के पलस्वरूप आई है और किसी अवस्था में अवारण ही यथा—

बाजीहीत < बाइन हाउस, बागटर < डाक्टर ।

(९) हाडोती प्रकृति के अनुसार एक ही 'अ' में इकार प्रधान या उकार प्रधान वग की दो ध्वनियाँ एक साथ नहीं रह सकती इसके पलस्वरूप कुछ अग्रजी 'अ' में स्वर परिवर्तन हुए यथा—

टगस < टिगिट, अपरेसन < आपरेशन, साफींगस < सॉफिफर चमनी < चिमनी ।

(१०) असावधानी के पलस्वरूप और शब्दों में स्वर या व्यंजन विषय में हुआ यथा—

साफीटगस < सॉफिफिट सगन < सिगनल ।

(११) न का में तथा ल' में परिवर्तन अनेक 'अ' में हुआ । सलीम < सिनमा लालन < लान लम्बर < नम्बर पमसल < पसिल बरामडी < ब्राडी ।

हाडौती लोक-साहित्य

'हाडौती' शब्द क्षेत्र वाचक और बोली वाचक है जिसका प्रयोग सदा और विशेषण दोनों रूपों में होता है। वर्तमान बूढ़ी, कोटा और भालावाड जिला के उत्तरी भाग हाडौती क्षेत्र कहलाता है। चौहानवंश की एक शाखा—हाडा शाखा के क्षत्रिय गत सात सौ वर्षों तक इस क्षेत्र के शासक रहे हैं। इस हाडा' शब्द से ही हाडौती शब्द (हाडा+पुत्र>हाडा उत्त>हाडा-उत्त>हाडौत+ई) बना है। इस क्षेत्र में अनेक बालियाँ पाई जाती हैं पर इसकी प्रमुख बोली हाडौती बोली है इस लेख में प्रयुक्त हाडौती शब्द से अभिप्राय क्षेत्र विशेष का न होकर बोली विशेष का है। अतः हाडौती लोक साहित्य से तात्पर्य हाडौती बोली की उस मौखिक अभिव्यक्ति से है, जो भले ही किसी व्यक्ति ने न गयी हो, पर आज जिसे सामान्य लोक समूह अपना ही मानता है और जिसमें लोक की युग-युगीन वाणी साधना समाहित रही है और लोक मानस प्रतिबिम्बित रहा है।^१

हाडौती लोक जीवन और संस्कृति की भाँकी उसके लोक साहित्य में मिलती है। यहाँ के जीवन के अतीत वर्तमान के रूपों का उसमें चित्रण मिलता है। इसका जटिल सरल रूप उसकी विभिन्न विधाओं के माध्यम से व्यक्त हुआ है। उसके द्वारा इस क्षेत्र के सामाजिक धार्मिक स्वरूपा की रक्षा और निर्वाह हुआ है। उसके अध्ययन से यहाँ के लोक जीवन की परम्पराएँ रुढ़ियाँ, प्रगतिशील विचारधारा, ज्ञान पान, वस्त्र, आवास, भ्रामुषण, व्यवसाय आदि के सही स्वरूप को सहज ही जाना जा सकता है। वह अपनी लघुता में भी विगल है और सरलता में भी मानस की गहराई तक पहुँचता है। उसमें यहाँ के लोक-जीवन के विविध की अभिव्यक्ति विविध साहित्य रूपों में हुई है।

लोकगीत—

हाडोती लोक गीता का विस्तार व्यापक है। ये विविध सत्कारों के साथ सम्बद्ध हैं और उस लोक संस्कृति को अक्षुण्ण बनाय हुए हैं, जिस नागरिक सम्यता या आधुनिकता निगल जाना चाहती है। इस प्रकार वे वर्तमान में अतीत हैं और आधुनिकता में प्राचीन भारतीयता का अवलोकन हैं। पुत्र-जन्म के पूर्व उनका प्रारम्भ होता है और मृत्यु पर्यन्त वे चलते हैं। पुत्र-जन्म से पूर्व हाडोती में साध गीत मिलता है। ऐसे गीतों में अमवती स्त्री को नौ मासगत रुचि का नैतिक विकास वष्य विषय बनता है। प्रसव वेदना पति की प्रसव सम्बन्धी अन्न भिन्नता और सामान्य उपचार का ऐसे गीतों में वर्णन मिलता है। जलवा और जापा गीतों में भी लोकाचार विषयक विवरण मिलते हैं। हाडोती लोरियाँ छोटी छोटी पस्तियाँ में बँधी हुई बाल मनोविज्ञान पर आधारित वास्तव्य की सगीतमय अभिव्यक्तियाँ हैं। पुत्र और पुत्रियाँ एक ही माता पिता की सतानें होती हैं पर पुत्री विषयक लोरियों में उससे प्रति सामाजिक अनुदार दृष्टिकोण की झलक मिलती है जो पुत्र विषयक लोरियों में नहीं है—

हनी धाई, हनी बाई रूप का डळा
घाटी चढ़ता दूदया नळा।

ऐसी अनेक लोरियाँ तुकबंदी से ऊँची नहीं उठ पाई हैं।

विवाह के गीतों में सगाई, उकीरा, बधाव बना, लाडी, बीरा तेल साँझी, बामण, मँडा घोड़ी, सवरो अगवाणी टोडरमत कामण बदा रातीजगा गाळ आदि के गीत मिलते हैं। इन गीतों में विवाह के सामाजिक पारिवारिक महत्त्व और आदर्श निर्वाह के साथ-साथ लोकाचार विवाह की परम्परा के उल्लेख भी मिलते हैं। ऐसे गीतों में कल्पना की ऊँची उड़ान जो मूल भाव से बंधी होती है मिलती है। तेल के गीत में बधू के सीन्य की प्रतिष्ठा के साथ साथ प्राकृतिक शक्तियों का उसके स्नान के समय आह्वान और उनका सेवाभाव की चमत्कार मयी कल्पना मिलती है—

‘हाय ल म्हारी लाड लडी
याका पावल्या हेत गगा बय छ।
भट म्हारी आछी लाडी हावसी जो,
भट चाद सुरज रायत सायत भावजी
× × ×
म्हारी लाडली ऊपर अद्र गाज,
म्हारी लाडली ऊपर छन छाज,

बीरा गीत में बहिन का भाई के प्रति प्रेम और भाई की निधनता तथा सज्जनित सकोब का चित्रण मिलता है। बना गीत नारी के उस हृदय का

परिचायक है, जो सौंदर्य पर लुभा जाता है और फिर उसके सतत सानिध्य की आकांक्षा रखता है—

बनाजी थाका बाण्ण का चोरा में पेंचा होई र'स्या ।

बनाजो यांका हावा का दुखड्या में मछी होई र'स्या ।

'रामचरितमानस' में राम, सीता और लक्ष्मण को देखकर ग्राम वधूटियों ने ऐसे ही हृदय का परिचय दिया है ।

दाम्पत्य जीवन के गीतों में स्वस्वीया भाव की प्रतिष्ठा है । परकीया भी भावली या ओझावत रूप में मिलती है पर यहाँ वह सम्मानित नहीं, तिरस्कृत है । इसका आधार समाज भाव की ठोम धुरी—वर्ग प्रवर्तन की कामना है—

ओझावत म्हाकी थेंई मरजाउयो जी,

म्हाकी परणी बस बधाव ।

'परणी' या स्वकीया के गीतों में पारिवारिक प्रतिष्ठा के साथ साथ दाम्पत्य जीवन के स्निग्ध चित्र भरे पड़े हैं । दम्पती का वियोग ऋतु भासा द्वारा चित्रित हुआ है । वियोग के कारण भी स्वामाबिक और नित्यप्रति के जीवन से उदभूत हैं । शीष्म की दुपहरी में नौकरी पर जा रहे पति से पत्नी कहती है—

जाँ चाल्यो र, लोभी ला चाल्यो र प्यारा ला चाल्यो र

ऋगभगतो दफरी में ला चाल्यो र ।

इस गीत में ला चाल्यो की तीन लयात्मक आवृत्तियाँ और तानुगामी र' सम्बोधन के प्रयोग तथा 'ऋगभगती दफरी' द्वारा प्रस्तुत ध्वनि बिम्ब आदि मिलकर आता के मन में गहरी याकुलता का संचरण कर देता है ।

हाडोती के विविध त्योहारों में उसके अनेक गीत जुड़े हुए हैं । मधुमास में मनाय जाने वाले मदनोत्सव के प्रतीक गणगीर त्योहार के गीतों में 'धूमर' गीत प्रसिद्ध है । यह एक प्रकार का सामूहिक नृत्य गीत है, जिसमें स्त्रियाँ नाचती हुई गाती रहती हैं । यह गीत बिना नृत्य के भी गाया जाता है । होली के गीतों में प्रानद और मस्ती के भाव मिलते हैं । ह्रीड के गीत वृद्धि जीवन में बला की प्रतिष्ठा का प्रतीक हैं और ये ग्वालों द्वारा गाये जाते हैं ।

हाडोती के गीतों में भक्ति भाव की भी प्रतिष्ठा है । भक्ति के गीत साहित्यिक भक्ति गीतों से इस दृष्टि से भिन्न हैं कि उनमें तो भक्ति का विकसित और विद्वानों द्वारा स्वीकृत रूप अपनाया जाता है पर ऐसे गीतों में भक्ति के विकास क्रम की सभी अवस्थाएँ सुनने को मिलती हैं । यहाँ मरूजी बालाजी थाकाजी तंभाजी, गंगा आदि से लेकर वृष्ण और राम तक की भक्ति के गीत गाये जाते हैं । ऐसे गीतों में सखी दादी के गीत लोक जीवन से अधिक सम्बद्ध हैं । एक दादी गीत में, जो अत्यन्त प्राचीन प्रतीत होता है, देवी के सुन्दर स्वरूप

और उसकी चरदायिनी शक्ति का सुंदर गणन मिलता है—

पग पङ्क हैना मोटा सेऊ चारा,
 येँ टूटयाँ फल पावसो ।
 समल्याँ गोल्याँ की बस बघाय,
 माता येँ टूटयाँ फल पावसो ।

हाडोती के लोक गीतो में वात्सल्य, शृंगार और करुणा की मार्मिक अभिव्यक्ति मिलती है। हास्य, शांत और भक्ति रस भी अनेक गीतो में पाये जाते हैं। उपमा इनका प्रिय अस्त्यार है। उपमाना का सीमा लोभ-मानस की पहुँच तक है। गीतो की अभिव्यक्ति में सरलता है यक्रता नहीं है। वे यहाँ के लोक मानस के द्यपण हैं।

लोकगाथा

हाडोती की लोक गाथाएँ दो श्रेणियों में रखी जा सकती हैं—प्रथम वे, जो घम भावना से सम्बद्ध हैं और द्वितीय वे जो धीर रस प्रधान हैं। तेजाजी और 'हीड प्रथम प्रकार' उदाहरण हैं और परधीराज की लड़ाई दूसरे प्रकार की। प्रथम प्रकार की लोक गाथाओं में भी धीररस मिलता है पर गीण रूप से। इन गाथाओं का नायकत्व ऐसे पात्रों को मिला है जो लोक जीवन को प्रभावित करने की सामर्थ्य रखते हैं। तेजाजी गाथा का नायक ऐसा धीर पुरुष है जो गाथों की रक्षा और वचनों के निर्वाह हेतु अपने प्राणा की बलि दे देता है। इस गाथा में समाज परिवार के आन्त में घरे पडे हैं। यही कारण है कि यह पूरे भावी मास में नियमित रूप से गाई जाती है। उसमें चरित्रों की स्पष्ट रेखाएँ उभरी हैं। गाथाओं की कथा का विकास और निर्वाह कथोपकथन शली में हुआ है। बीच बीच में पुनरावृत्तियाँ हैं। बगडावता की हीड दीपावली पर गाई जाती है। यह आरम्भ में प्रेम कथा है पर उत्तरार्द्ध में धीररस प्रधान बन गई है। इस गाथा का विकास सहज ऐतिहासिक क्रम पर हुआ है। इस क्रम में दो नायकों की कथा मिलती है। पहली नियाजी और जमती की प्रेमकथा है और दूसरी देवनारायण के त्याग और सेवा भाव की कथा है। अलौकिकता से युक्त इस कथा का प्रणयन किसी कवि हृदय से हुआ है। अतः उपमानों में लौकिक प्रयोग मिलते हैं—

मूगफल्या सी आभी बाकी आगल्या, भूज्या चपा की डाल ।

पींडीया बाकी लगलगी जाधा बाकी मदा की सी सोय—

घ्राह्या बाकी आवळा की फाक, ज्याकी नाक सुवा की चूब ।

इस गाथा के लोक कठहार बनने का कारण उसमें व्याप्त रोमांस और भक्ति के भाव हैं।

परची राज की लड़ाई मऊ के जागीरदार पृथ्वीराज के चरित्र से सम्बन्धित गाथा है। वह एक गाथा का नायक है तथा उद्दह और धीरोद्धत है। वह अपने मामा से प्रवारण युद्ध करता है और उस मार डालता है। उसके साहस और उसाह प्रदम्प है। इस लोकगाथा में युद्ध का सजीव वर्णन मिलता है। नायक में विद्यमान उदत्तता और श्रेष्ठ उम अपनी स्वीचण भाँ से प्राप्त हुए हैं। भाव चित्रण सम्य धी उत्तियो में कही कही भाविकता एवं व्यंग्य अत्यधिक मुखरित हुए हैं। वानड प्रेम के भय से प्रसन्न पृथ्वीराज के लिए उसकी स्वीचण भाँ का प्रत्यक्ष तोला है—

हरी हरी चूड़ियाँ परचोराज फरजे छोड़जे दखनी चीर ।

लाडो बरणजे वानड-वेग की घेंड मऊ में देगो पुगाय ॥

वर्णन की सजीवता और उक्तियों की प्रभावपूर्णता इस गाथा की उल्लेखनीय विशेषताएँ हैं।

'राम नस्याण या 'राम रसायण' गाथा में रामचरित्र की सामग्री दृष्टि से पायी हुई है। इसमें राम केवल समित ठाकुर या राजपूत रह गये हैं, उनका भवनारी रूप लुप्त है। कथा में नवीनता न होते हुए भी उसके विस्तार में नवीनता है और निम्न प्रासंगिक कथाभा की कल्पना किसी सुसस्वारज्युत मस्तिष्क की उपज है जसे सीता हरण के उपरांत राम पूछन पूछते किसी कोली जाति के पति से उसका पता पूछ बैठते हैं तो उसका उत्तर है—

म्हाकी लुगाया तो म्हाक गोड, ते थान खार गमाई मार ।

इसी प्रकार लक्ष्मण का सीता के प्रति यह व्यंग्य भी फूहड़ मस्तिष्क की उपज होने में तिरस्करणीय है—

सीता तो सरीखी दादा नाई धारज्या में असी बतनी लाया नार ।

हीरामनजी स्वमणीजी का व्याकलो आदि कतिपय छोटी छोटी गाथाएँ हैं। गाथाओं को पुरुष वर्ण गाता है, केवल अति नम्र दो स्त्रियाँ द्वारा गाई जाती हैं। समस्त गाथाएँ ऐतिहासिक घटनाओं और पाना से सम्बद्ध हैं। इनमें लोक गाथा का रीति-रिवाज को अपने अनुकूल धारण कर उपमाओं बना लिया है।

लोक कथा

हाडोती की कहानी बालका और बच्चा के बीच सुनन सुनान की परम्परा से गुजरकर आज भी अपनी स्थिति बनाय हुए है। उनमें मनो विनाश को नृहस व विस्मय के अनिश्चित उपदेशात्मकता का भी स्थान मिला है। राजा रानी माधु-सायासी चार डारू देवी भेवना ठग ठगिनी आदि नायक नायिकाओं से सम्बद्ध ये कहानियाँ कथानक के आकस्मिक विकास और परिणाम को अपने में सहजकर धारण करती हैं। आश्चर्यचकित उसका मेरुबद्ध है। मलौकी

तब उन्हीं समय समय पर संमानना समना है तथा उसे मुक्त परिणाम की ओर प्रवृत्त करता है। कथानक के प्रतिष्ठित सभी कथाओं का आशय बनना की कथा सभी में होता है। प्रतिष्ठित व प्रभावशाली बनना का कथन हीनम उन्हें मायिक और आशय बनाना होता है।

विभिन्न ग्रंथों या देशनामों में सम्बन्धित कथाएँ सभी प्राणि म विभिन्न प्रिय हैं। भाईदूज कथा, घाठ सोमागवनी नाग पाँच घाँस की कथाओं में विभिन्न देवताओं के जन उत्पत्ति व महत्त्व का प्रतिष्ठा मूल विषय रहता है। नायक धनेश वार विपत्ति घटा होता है और उस उत्पत्ति व दशा उग मुक्ति मिलती है। पारिवारिक सामाजिक लोच कथाओं में समाज की विद्रोहना उभरती हैं। सोन सात-सूँ देवराजी जिठाती भाई भाई भाई महन विना पुत्र व सम्ब पा की लम्बर चलने वाली इन कहानियाँ में भाई-न जोरें तथा उद्देश्य रहता है जिससे परिवार-समाज का सुधार प्रयत्न है। भाई-न शायद-मित्र उस प्रयत्न की ऐसी कहानियों में मिलती है। बाल-कीनूहन और मनोविनाद की दृष्टि से वही जाने वाली कहानियों पशु-पक्षी जगत् से भी बनती है। सभी कहानियाँ पक्षतन और हिनोपदेश की परम्परा में आती हैं। इन कथाओं में यह बात प्रत्यक्ष ध्यान में रखी गई है कि पशु या पक्षी विनेष अपनी प्रकृति से प्रतिकूल न जा पाये। ठगों की कथाओं तथा तिलस्मी कथाओं में विस्मय और कीनूल अपनी चरम सीमा पर पहुँच जाते हैं। राजा विनमात्रिय धनेश कहानियों के नायक बनकर धनेश पहलियों और उत्पत्ति की सुलभाते लिखाये गए हैं। इसी प्रकार ठगों की पारस्परिक प्रतिस्पर्धा में प्रदर्शित चातुर्य प्रतियोगिता आश्चर्यजनक होती है।

लोक नाट्य

हाथी की लोक नाट्य उस नाट्य-परम्परा है जो साहित्यिक नाटकों के उदय से पूर्व दश में प्रचलित रही होगी। इन लोक नाटकों में उनकी चेतना उनके कथानक में न होकर अभिनय तत्व में निहित है। ऐसे नाटकों की कथाएँ या तो धर्म भावना से प्रसूत होती हैं या उनमें शृङ्गारिता और वीरता को स्थान मिलता है। ऐसे नाटकों को जन्म लीला और खेल में विभक्त किया जा सकता है। लीलाओं में भगवान के अवतार धारण करने की कहना है और खेल में नायक राजा की स्त्री प्राप्तिके और युद्ध के वर्णन मिलते हैं। ऐसे कथा नक वीरगाथाओं की परम्परा में आते हैं। पुराणों के आधार पर रचित लीलाएँ हैं जिनमें भगवान द्वारा भक्त की परीक्षा ली जाती है और उसमें धरा उतरने पर उसको भगवान दशन दत्त हैं। रामलीला पूर्णरूपेण रामचरित मानस के आधार पर लिखी गई है। गोपीचंद लीला में परीक्षा जन्म के उपरांत ईश्वर दान की बात नहीं मिलती। खेलों में नायिका के प्रति नायक की भावना

और वे रविमणो से, जो उन्हें सच्चे हृदय से प्यार (भविन) करती है अपना परिणय स्थापित करते हैं। इसकी कथा का आधार भागवत पुराण है। इस प्रकार 'लीला' नाटको को 'भागवत' ने प्रेरणा और आधार दिये हैं।

सेलो मे ढोला मरवण की कथा राजस्थान की प्रसिद्ध लोक कथा है जिसने अनेक साहित्य रूपों में अपना स्थान बना लिया है। नाटक का नायक ढाला है जो किसी रेवा नाम की रत्ननायिका के प्रेमपाश में बंध जाता है। नायिका मरवण के प्रयत्नों से उसे मुक्ति मिलती है। रज्याहीर पंजाब की प्रसिद्ध प्रेम गाथा हीर रांभा पर आधारित है जिसमें वर्णित प्रेम इश्क हुकीबी के अतमत होता है। इसकी कथा-योजना इस प्रकार हुई है कि उसमें रहस्यात्मकता आ गई है। सूफी सतों की प्रतीक पद्धति का इसमें निर्वाह हुआ है। बीरबल गुरु रूप में आकर रज्या (साधक) को हीर (ईश्वर) की प्राप्ति का मार्ग दिखाता है और नायक अनेक विघ्न बाधाओं को पारकर उसे प्राप्त कर लेता है। फूनादे का नायक केसरी सिंह अपनी मांमी द्वारा फूनादे की रूप प्रशंसा सुनकर उस पर आसक्त हो जाता है और ठगिनी के मायाजाल से छूटकर तब ही उसे प्राप्त कर लेता है। 'खैबरा' में नायक की आबलदे के प्रति आसक्ति और तत्पश्चात् युद्ध के उपरान्त उसकी प्राप्ति दिखाई गई है। यह नाटक अत्यंत प्रचलित और प्रसिद्ध है।

कहावते

हाडौती कहावतों में इस क्षेत्र के लोक जीवन के सचित अनुभव का परिचय मिलता है। वे जीवन के हर पहलू से सम्बंधित हैं। कृषक जीवन परिवार समाज जीवन धर्म और नीति इतिहास शिक्षा ज्ञान आदि के सभी क्षेत्रों में उठाया प्रसार है। शिक्षित व्यक्तियों में विद्वानों की सूक्तियाँ ढाल और तलवार का काम करती हैं और ग्रामीणों में भी कहावतें इसी प्रकार काम में आती हैं और उसके जीवन का सबसे बनकर उसे सज्जते रहती हैं।

हाडौती कृषि प्रधान भू भाग है। कहावतें यहाँ के प्रमुख व्यवसाय कृषि के लिए निर्देशिका का काम करती हैं। उसमें वर्षा विज्ञान का अनुभव सचित है—

(१) पूरू पडवा गाळ दन बहतर टाळ।

(२) आभा रता मे ताता।

आभा वेठा मे' सेठा।

(३) गरस भरणी छोडो परणी।

लोक जीवन की भाग्यवादिता कृषि के कमशेत्र में भी उसका पीछा नहीं छोड़नी—

करम हीण खेती भर
बल भर, क सुखो पड ।

सामाजिक क्षेत्र में कहावता का बड़ा योगदान रहा है। उन्होंने जातीय विषयनामा का विश्लेषण किया है। सामाजिक समानता स्थापित की है और पारिवारिक एकता पर बल दिया है। 'भूग से भूग बढी कोईन कहावत में लौकिक घरातल पर व्यक्ति समानता का प्रतिपादन है और 'आत्मा सो पर मात्मा में समानता का प्रतिपादन आध्यात्मिक आधार पर हुआ है।

यद्यपि इन कहावता में थोड़ा भाग को ही व्यक्ति के लिए श्रेयस्कर दत्त गया है पर प्रेम नाम की भलक और उसका विश्लेषण भी इनमें मिलता है। इस प्रकार हाडोनी कहावतें जीवन के उभयपक्ष को—लोक परलोक को दृष्टि पथ में रखकर चलती हैं। उनमें जो विरोध दिखाई देता है वह दृष्टि भेद जनित है—

(१) साचई आँच कोईन ।

(२) करो पाप तो खावो धाप ।

कहावता के निर्माण में निमानामा की दृष्टि स्थानीय घटनाओं और स्थानों पर भी गई है। इसलिए 'अनता की गुण फलायव पटकबो या 'हाडा खीची को बर हाबो आदि उनके निरीक्षण क्षमता से प्रकट हैं।

पहेली

हाडोनी का पहेली साहित्य ठेठ ग्राम जीवन की गहराई और विस्तार से निकला है। इसलिए उसमें उसके हर पक्ष का चित्रण और वर्णन है और उसके मनोविकास का स्वरूप भी। जिन वस्तुओं को लेकर पहेलिया का निर्माण हुआ है वे अधिकांश में नित्यप्रति के व्यवहार की हैं—चाहे वे व्यवसायगत हो या गृहगत। तबों को लेकर कही गई इस पहेली में सरलता और स्पष्टता है—

बारा आया पावणा, रोटी पोई एक,

जतना का जतना जीमण्या रोटी रगी एक ।

इनका रचना विधान सूक्ष्म आधारों पर हुआ है। विभिन्न मनोवैज्ञानिक सिद्धांतों पर इनमें अप्रस्तुतों का विधान हुआ है। कही सादृश्य है तो कही विरोध। विरोध पर निर्मित एक पहेली देखिए—

बना पर्या को डावडो तळाव हावा जाय,

हाव हव धरण आयो बठयो लूण्या बोच ।

वात पहेलियों का रचना विधान सरल है और उनमें कौतूहल की व्याप्ति है—

छोटी सी टमटी टमटम कर,

साज रुप्या को बणज कर ।

(दयाल)

इस प्रकार हाडौती लोक साहित्य काफी समृद्ध है । उसमें जीवन जगत के विशाल अनुभव संचित हैं । वह भारतीय सांस्कृतिक अखंडता का परिचायक है और लोक जीवन की उस साधना का परिचायक है जो अपने अकतत्व में भी प्रियाशील रहती है । उसमें जीवन का उपयोगी सत्य भी प्रकट हुआ है और 'सुन्दरम' भी अमिव्यक्ति पा सका है । इसीलिए उसमें वह शक्ति है कि जब देश की ग्रामीण सम्यता मरना मुश्किल है तब भी वह अपनी चेतना सजाये हुए है और अपने सकलन और संरक्षण के लिए विद्वानों को आमंत्रण दे रहा है ।

हाडौती काव्य मे वीररस

हाडौती का लोक काव्य उसके लोक जीवन का सच्चा प्रतिबिम्ब है। यहा राजस्थानी काव्य के समान ही शृंगार और वीर रसो का सुन्दर समीग घटित हुआ है। हाडौती बोली को साहित्यिक भाषा बनने का सम्मान न प्राप्त होने पर भी यहा के लोक कवियो ने उसी में वीररस के गीत गाये हैं। ऐसे गीत काल्पनिक अनुभूतियों पर आधारित न होकर यथाय की भूमि पर खड़े हैं।

वीररस का स्थायी भाव उत्साह है जिसमे साहसपूर्ण आनन्द की उमग पाई जाती है। इस युद्धवीर के अतिरिक्त दानवीर, दयावीर और धर्मवीर रूपो मे भी देखा जा सकता है। ऐसे सभी वीरों मे स्वकर्मों के प्रति ऐसी उमग दिखाई देती है जो कमपथ की आनन्दमय बनाती चलती है। हाडौती के काव्य मे स्थायी और राष्ट्रीय स्तर के वीरों को स्थान प्राप्त हुआ है। क्योंकि राजस्थान की भूमि वीरप्रसूता है अतः हाडौती में युद्धवीरों की कमी नहीं है। हाडौती काव्य में ऐसे वीर चित्रित हैं जिनका उत्साह अदम्य था। उन्हें देखकर यह कहना पड़ता है कि यदि दश के अमुक युद्ध में अमुक सेनापति के स्थान पर वे होते तो उसका परिणाम ही भिन्न निकलता।

'परसीराज' क बड़े का नायक पृथ्वीराज ऐसा ही वीर है, जिसके जीवन चरित को लेकर हाडौती बोली में किसी नाथू नामक व्यक्ति ने लोक गायन की रचना की है। इस वीररस प्रधान काव्य का नायक पृथ्वीराज मऊ का छोटा सा जागीरदार है। 'क्षींघरण मौं से उत्पन्न वह युवक काळया भील खैराबाद के मीनो गुजरात के सामन्त अपने मामा—घाटी के रावजी तथा जयपुर के राजा मानसिंह से युद्ध करता है। युद्ध में वीररस की अभिव्यक्ति होनी आई है। युद्धो के वर्णनों में कभी कभी कवि शत्रु पक्ष को निबल बतला देते हैं और नायक का पक्ष प्रबल होता है। ऐसी दशा में नायक के उत्साह का सच्चा और प्रकृत रूप सामने नहीं आ पाया है। पृथ्वीराज के पास भील और मीनो की एक छोटी-सी सेना है और घाटी के रावजी के पास युद्ध व्यवसायी विंगाल दात्रिय-सेना है, जिससे उसे भारी सेना पड़ता है। इस पर भी एक सच्चे वीर की भाँति

पृथ्वीराज रावजी को प्रथम प्रहार करने का धक्का देकर पुनः प्रहार करने को कहता है—

मूँ तो बऊँ मूँ मामाजी पर बालो र ज्यामी मनस माई ।

एध पमोइ रहता सेत की मामो न कर दू रोई ।

हे मामा जी, मैं आपस कहता हूँ कि आप पुनः प्रहार कर लीजिए प्रथम प्रहार मन में ही रह जायगी कि मैं प्रहार नहीं कर सका । मैं तो अपनी पारी में आपसे तीक्ष्ण भास का ऐसा विषट् प्रहार करूँगा कि अपनी मामी को विषदा कर दूँगा ।

यदि शास्त्रीय दष्टि से दमकचन का विश्लेषण करें तो रावजी घातम्य है । उनका पराक्रम, प्रहार आदि उद्दीपन है । पृथ्वीराज की गर्वोक्ति पर अनुभाव है तथा 'गव', धृति आदि सचारी हैं । इस प्रकार उत्साह स्थायी ध्वनित है । यहाँ पीटरस की निष्पत्ति की पूर्ण सामग्री विद्यमान है ।

युद्ध का सजीव वर्णन जितना नाथू कर पाया है उतना बहुत कम देखने में आता है । वह भी और डोला व धीव में युद्ध हो रहा है । दोनों बड़े बलवान हैं । दोनों की सताओं में घमासान युद्ध हो रहा है—

दोनी दळाँ में बाजा हद बाज रहा दोनी युवार सेत ।

बलका माँझी दोनी मल्हावरया घामें कुण पाइ कुण कत ।

घर घर तो तोपा घामार कर ऊँटा पयव जम्पूर ।

साँझो धव छ डोला परधानको चन्दा का बल व माई ।

भाज घरा प धमक बीजळा पाळा बाबल माई ।

साँझो धमके छ चन्दा का हाथ को पीया का दल माई ।

तरवारपाँ की लीळ उड, बगतर कट कट जाय ।

सूरा कट छ जी रण सेत मै, धाको भास कागला लाय ।

खचक खचक तो आला बोस रहा, छपक छपक तरवार ।

सूरा कट छ रण का भाइन याँको अ त न भाव पार ।

'दोनी सताओं में बाजे बज रहे हैं और दोनी और समयकर मारकाट मच रही है । दोनों दलों में समयकर युद्ध हो रहा है । कहा नहीं जा सकता कि इनमें कौन तो पाठव है तथा कौन कीरव है ? तोपें घराट करती चल रही हैं और उगों की पीठ पर से छोटी तारें दागा जा रही हैं । प्रधान सनापति दांला की तलवार चन्दा की सना के मध्य में प्रलय दाती जा रही हैं । जैसे पथ्यों पर हो बाले बादलों के बीच में बिजली चमक रही हो, ऐसे चन्दा के हाथ की तलवार भी पृथ्वीराज की सेना में ऐसे चमक रही है । तरवारें छट मट् चलती जा रही हैं और बचक कटते जा रहे हैं । अनेक घोर खोड़ा गिर रहे हैं जिनका मांस कोए खाते जा रहे हैं । आलो क प्रहार से खचक खचक की ध्वनि आ रही है और

तलवारा व प्रहार से छपक छपक की ध्वनि धा रही। इतने अधिग 'गूरवीर' मर रहे हैं कि जिनकी कोई सीमा नहीं है।

हाडोती ने एक अर्थ काव्य में वीररस की सुंदर निष्पत्ति हुई है। 'तजाजी' का प्रधान रस वीर ही है। नायक की वीरता प्रथम के समान संकुचित उद्देश्य से प्रेरित नहीं है पर दुःख निवारण ही इनको प्रेरित करता है। तजाजी अपनी समुद्राल जा रहे हैं। उह माग में अनुन अचछे नहीं होते। गांव से निवृत्त ही तो काले घड़े लिए पहिहारी मिल जाती है, कुछ भागे बढ़ने पर कान वरों से हम जोगता किसान मिल जाता है और भाग बायीं ओर कोवर मिल जाती है। पर एक सच्चे वीर की भांति व उन अपशकुनों की चिंता नहीं करते और उन्हें शक्ति के बल पर अनुकूल बनाते चलते हैं। अतः तजा जी कहते हैं—

बापों सूरजीवां भा जाव न री कोचर राणी,
न तो दूगू अछका की, बखेरु पारा पालदा।

हे कोचर रानी बापों से दायें भा जा, अथवा माले से तारे पक्ष दिशा दूगा।

सच्चा वीर प्रकृति की बाधाओं का अपने अदम्य उत्साह व सामन कुछ नहीं गिनता अपितु उनसे उसका उत्साह और अधिक बढ़ जाता है। उमड़ी गति कठिन से कठिन परिस्थितियों में भी उसका साथ नहीं छोड़ती। तजा जी मर जा रहे हैं कि माग में बनास नहीं पड़ गई। वर्षों का समय था, नदी में प्रवाह उमड़ रहा था और उन्हें नाम की न मिल सकी। व अपनी घोड़ी का नदी में डूब देते हैं क्योंकि ऐसे वीर आगे बढ़कर पीछे हटना नहीं जानत। कोई किन्हीं परिणाम चाह जो हो पर कुल की प्रतिष्ठा नष्ट नहीं होनी चाहिए।

अपनी समुद्राल जात हुए तेजाजी एक सप द्वारा स्वयं का उत्साह व वचन दे आये थे, पर माना गूजरों के काले बछड़े की सीनीं से उनका शरीर सवा मन जोह से भर गया और माना गूजरों का पदस्था करान का निवेदन करने लगी तो उह सप व दिग्गज हो भायी—

लह्या लेख गोडा बाग्या छ री गूजर की माना।

बाघा झूकपा काळा की मूरी बाग्या,

ह गूजर की माना, लिखे हुए लेख (मृग्यु) निकट पाएँ, यदि मैं समय पर सप के पास नहीं पहुँचा तो अपने वचना को झूठ मानूँ।

वीररस की सुंदर निष्पत्ति रामलीला में भी मिलती है, जिसमें राम-रावण के युद्ध में राम का अदम्य उत्साह दानीय है। राम की हार में तो उस नाम से दूगा और तुम्हें देवी व चंद्रा का नाम, तुम्हें वास्त

विजता का बोध हो जायगा । तो रामउत्तर-स्वरूप कहते हैं—

घारें धनस कुवाण हाथ में लेतू धारा प्राण ।

सूरज कुल को दुख दियो बहोत ।

छल ब साया जनक नदनी मनमें आवे जोत ।

मैं धनुष बाण हाथ में ग्रहण करके तरे प्राण ल लूंगा । तूने गूथ कुल को बहुत दुख दिया है । तू जनकसुता का हरण कर साया । मेरे मन में जो उमड़ रहा है ।

यहाँ रावण घातम्बन है । रावण का कथन तथा उसका पराक्रम उद्दीपन है । रामका धनुष-बाण धारण करना उनकी गर्वोन्निर्वाह अनुभाव है और 'स्मृति', 'गव' तथा 'धृति' आदि संचारी हैं । इस प्रकार उत्साह स्थायी ध्वनित होकर वीररस की निष्पत्ति करता है ।

वीररस प्रधान ग्रंथों में अतिरिक्त कुछ ऐसे भी ग्रंथ हैं जिनमें प्रधान रस शृंगाररस है और वीर रस गौण है । खेमरा, रज्जवा हीर 'क्षमणी मंगल आदि' ऐसी लोक-नाट्य रचनाएँ हैं । खेमरा में बाला के ललकारने पर खेमरे का उत्साह अधिक बढ़ जाता है । वह भी इस प्रकार गद्यपूर्ण बन कहता है—

सीस ऊड़ा हाथसू सर बाह सामू आव ।

सूरो होतो लड सामन काई पीठ बताव ।

असी धमोडू सेल की र धू पड यो पडयो धरलाव ।

अब सरोई पार ऊपर, सोय गडनडा आव ।

मैं तेरा सिर काट डालूंगा । तू सामने क्यों नहीं आता है यदि तू सूरवीर है तो सामने लड़ पीठ क्यों दिखाता है ? मैं तुझ पर भाले का ऐसा विकट प्रहार करूँगा कि पड़ा पड़ा बिस्लाया करेगा और जब तेरे ऊपर मेरी तलवार चल जायेगी तो तेरे शव को कुत्त खायेंगे ।

राजस्थान की वीरता में स्त्रियों का विषय हाथ रहा है । एक और तो वे अपने सतीत्व की रक्षा करने के लिए जीहरत्न को अपनाकर पुरुषों के घर सम्मधी मोह और चिन्ता को हटाती रहीं हैं तथा दूसरी ओर जब कभी पुरुषों ने तनिक भी कायरता दिखाई है तो उनकी वीरतापूर्ण व्यक्तियों ने पुरुषों में ऐसा उत्साह फूका है कि वे अपना वास्तविक सिंह रूप पहिचान सके हैं । पृथ्वीराज गुजरात में छापा मारकर लूट का माल लेकर मरू भा रहा है । माग में बानडवेग मिल जाता है और पृथ्वीराज का माग रद्द कर देता है । उसे मरू में लौटने नहीं देता । पृथ्वीराज परिस्थिति को अवगत कराते हुए अपनी माँ को पत्र लिखता है, पर माँ का उत्तर तो दूसरे ही प्रकार का होता है—

उलटाई बागद लखण्या फर लखजे जोमे लखजे ज्वाब ।

बनड दीज धारा पूठ की, पई मरू में देगो पुगाम ।

हाथी तो दीजे थारा चढण की रुप्या सू नारेछ ।
 बनड तो दोजे थारा पूठ की, जीजा जी ख बतलाय ।
 हरी हरी चूडियाँ तो परथीराज करजे, ओडजे दखणी चीर ।
 ताडी बणजे बानड बेग की यई मऊ म देयो पुयाय ।

हे लिपिक, तू इस प्रकार उत्तर लिख दे कि यदि बानडबेग तुझे मऊ नहीं माने नेता है तो तू अपनी छोटी बहिन का विवाह उससे कर दे जिससे वह स्वयं तुझे सुरक्षित मऊ पहुँचा देगा । तू अपने चढ़ने का हाथी तथा रुपया नारियल भेंट करके अपनी छोटी बहिन का विवाह उससे कर दे तथा उसे 'जीजा जी' कह कर सम्बोधन कर, या फिर तू हरी हरी चूडियाँ धारण कर ले तथा दक्षिणी साड़ी पहिन और इस प्रकार सुसज्जित होकर बानडबेग की वधू बन जा तो वह तुझे मऊ में पहुँचा देगा ।'

हाडोती का काव्य न केवल युद्धवीरो के प्रसंगा से भरा पड़ा है, उसमें दान वीरता का भी सुन्दर प्रसंग आया है । 'मोरघज लीला' का प्रधान रस (दान) वीर ही है । दानवीरता में त्याग की उमग परिस्थिति की विकटता के साथ बढ़ती जाती है और आश्रय का साहसपूर्ण आनन्द प्रकट होता जाता है । ऐसी वीरता का श्रेष्ठ उदाहरण अपनी प्रियतम वस्तु के उत्सव पर प्रस्तुत होता है । घन दौलत और राजपाट के त्याग के उदाहरण तो समाज में अनेक मिल जाते हैं पर अपना पुत्र की उमग के साथ साथ वेशधारी कृष्ण और अजुन के सिंह को भारी से चीरकर खिलाने जसी वीरता हाडोती नाटक 'मोरघज लीला' में ही चित्रित हुई है वह अपना सानी नहीं रखती । पुत्र वत्सलता जितनी स्त्रियों में मिलती है उतनी पुरुषों में नहीं । अतः जब रानी अपने पति मोरघज से यह कहती है—

रतन कवार न चीर नीरवा, भाई करा बन्धार ।

सायब का सत ऊपर सजी सबका सिरजन हार ।

(अपने पुत्र रत्नकुमार को चीरकर सिंह को अर्पित भाव से डाल दें क्योंकि सत्य के ऊपर हा पशुमात्मा विद्यमान है ।) तब दानवीरता का ऐसा सुन्दर उदाहरण दखने को मिलता है जो अत्यन्त दुर्लभ है । मोरघज की दानवीरता में उसकी पत्नी का सहयोग मणिकीचन का संयोग है ।

हाडोती में बीररस के अने प्रकार भी मिल जायेंगे । लोक कविमा ने उत्साह की अत्यन्त सरलता से व सफ़लता से हाडोती काव्य में यज्ञता की है । यह भिन्न बात है कि परथीराज का कड़ा म नायक खलतायुक्त है । वह खलनायक सा लगता है । अतः रस निर्वृत्ति खडित है क्योंकि आलम्बन औचित्यपूर्ण नहीं है । पर हाडोती के लोक-कवि न जो देखा या अनुभव लिया उसे पूरी सचाई से व्यक्त कर दिया है । इसलिए इसके अनगढ़ साहित्य में कलाकारिता की उत्कृष्टता नहीं मिलेगी, पर कथ्य की सचाई से वह विरहित नहीं है ।

हाडौती के विरह-गीत

लोकगीतो की परम्परा एक युग से चली आ रही है। जब साहित्यिक गीत न थे तब भी वे लोक जीवन में समाये हुए थे। काल के प्रवाह के साथ सतरण करते हुए ये गीत लोक जीवन के साथ इतने चिपके बैठे हैं कि हम यह भी नहीं खोज सकते कि जीवन का कौन सा पहलू इनसे भ्रूण है। साहित्यिक गीतो ने भ्रम ही हमारे जीवन के कुछ रूपों को देखा है। पर लोकगीत तो हमारी प्रत्यक्ष भावना के साथ अपना सम्बन्ध स्थापित कर चुके हैं।

हाडौती प्रदेश के लोकजीवन का जितना विस्तार है उतना ही विस्तार इन लोकगीतों के विषयों का भी है। वे उसने प्रत्येक कोने को छूते प्रतीत होते हैं। जहाँ तक पुरुष भावों का सम्बन्ध है स्त्रियों ने उन्हें पुरुषों के लिए छोड़ दिया है। स्त्रियों ने तो कोमल भावा के क्षण में ही अपने मधुर कण्ठ से गुंजन किया है। क्या शृंगार, क्या करुण, क्या हास्य—सभी क्षणों में वे भाँक साईं हैं। शृंगार के संयोग पक्ष में तो उन्होंने उतनी तत्परता नहीं दिखाई, पर विरह गीतों ने उनके मानस में अनेक तरंग उठाई हैं। हाडौती प्रदेश की स्त्रियों का प्रेम लोक में प्रतिष्ठित है—

“गोखडला के बीच काई जी खड़ा छो
मोती हार पोवा छ।’
मोती हार पोवता मोरा राईबर ने देख्यो
‘लडवण भाग्यो न उरा सा।’
‘मू तो बस्या भाऊ जी म्हारा राईबर,
म्हारा बाबाजी दादाजी ऊवा छ।’

इस गीत में कोई नायिका अपनी सखी को वे बातें बता रही है जो पति पत्नी में परस्पर हुई थी। पति ने पूछा—प्रिय, क्या तो पर खड़ी तुम क्या कर रही हो तो पत्नी ने उत्तर दिया—मोती हार गूँथ रही हूँ। और पति ने देखा कि वह मोती हार बना रहा है। उसने फिर कहा—हूँ प्रमत्त तबिब निकट तो भाग्यो। प्रत्युत्तर में पत्नी ने कहा कि प्रियतम, मैं बस भाऊ, क्या कि मर दादा

पिता प्राप्ति खड़े हैं। इसी प्रकार उत्तर प्रत्युत्तर में गीत बरता है।

इन लोक गीतों में स्वकीया नायिका के विरह के जितने गीत हैं परकीया नायिका के विरहगीत अपेक्षाकृत कम हैं। उनका दाम्प्य व जीवन इतना अनुभूति पूर्ण और पवित्र रहा है कि उसके संयोग वियोग स्वतः ही गीत के विषय बन गए हैं। साहित्यिक गीतों में पुष्प कविता ने परकीया नायिका के विरह के प्रतिरजनापूर्ण चित्रों की सृष्टि की है पर हाडौती के लोकगीतों में, जो स्त्रियों की स्वातन्त्र्य की गीत हैं स्वकीया नायिका के विरह के सुंदर चित्र भरे पड़े हैं। उनकी अनुभूति उधार ली हुई नहीं है।

लोक-जीवन में विरह के अवसर नित्य अनि ग्रात रहते हैं। फाल्गुन मास की बसंत ऋतु आई हुई है चारों ओर होली खेली जा रही है और नायिका के पति कोमा दूर किसी वायव्य चले गये हैं तब उसका हृदय तड़पकर इस प्रकार फूट पड़ता है—

हम फागण की आई,
होली मच भड़ावा सू।
वे गया राजन वे गया जी,
वे गया कोस पचास।
सर बबनामी ले गया रे,
सबोयन बैठया पास।

होली व अवसर पर पचास कास चले जाने वाले पति के लिए पत्नी का यह कथन कि जाते जाते वे यह अपकीर्ति ले गए कि वे मेरे पास कभी नहीं बंटे' कथन गली व भ्रमत्वार के साथ ही नायिका के विरह की कितनी मार्मिक व्यंजना करता है। ऐसी ही मायके भरहन वाली स्त्री के लिए बसंत ऋतु अत्यंत कठिन हो जाती है—

बाइयू सूख डागल र
घर सूख कचनार।
गारी सूख बाप क र,
ऊ पूरस की नार।

जिस प्रकार छत पर अनार सूख रहे हैं तथा घर पर कचनार के पुष्प सूख रहे हैं उसी प्रकार ऐसे पति की पत्नी पति के अभाव में अपने पिता के यहाँ सुखती बसी जा रही है। उसे तो वहाँ खाना पीना भी ठीक ही मिलता है। उसका यहाँ अच्छा भोजन चावल भूँगी की बनी मिचड़ी जो भी पुरित है, मिलती है तथा और भी अनेक सुख उसे प्राप्त हैं किंतु पति के बिना उसने वहाँ रहा नहीं जाता—

घावस भूगा की खीचडी र,
घी बना साथी न जाय ।
सब सुल म्हारा बाप कर,
भी बना रयो ही न जाय ।

बस त मे तो उसने पति नहीं पाये यद्यपि वह उनका स्वागत करने के लिये प्रस्तुत थी और उधर भीष्म ऋतु आ गई है । अग्नि की दीप्तता के साथ उसकी वेदना बढ़ गई है । अतएव वह धूप से प्रायना करता है कि तू अधिक मत तपना प्रयथा वे मेरे कोमलांग पनि नहीं आ मर्हेग—

सावडा भदरो सो पडजे र ।
छेल भवर जा को जीव मरम छ ,
करणी तो करजे ।
सदा कसूमल फरती, सदा रजानी जीव
गणगोरयां आया नहीं, घणा ठीला पीव ।

हे मातप ! उष्णता मत ग्रहण करना क्योंकि मेरे सुन्दर प्रियतम कामल हैं, बस तू इतना सा कृपापूर्ण वाय करना । गणगौर पर भी मैंने उनके स्वागत के लिये कृसुमी रंग के वस्त्र धारण किये और सदाव अपने हृदय को उनके आगमन की आशा से तप्त किया पर वे हठीले आये नहीं ।

इस गीत में स्मृति के द्वारा गहन व्यथा की अभिव्यक्ति की गई है । वह अपने बिछुड प्रियतम से मिलने के लिए कितनी 'याकुल' है ?

अप ऋतुएँ तो बिरहिणी किसी भी प्रकार बिता भी लता है पर वर्षा उसके लिए अति कठिन हो जाती है । वषा ऋतु है पपीहा बात रहा है और नायिका बिरह से 'याकुल' होकर अपनी एकांत स्थिति से चीख उठती है—

'भवर बागां म आग्यो जी,
अजी मू तो बलियां बीणू छु अकेली ।
पपीहो योत्यो जी ।'
'जोडावत म्हारी कस ब' भावां जी,
म्हारा घर मे बढ ॥ सडाई ।'
'भवर मा'नी परणी मरज्यो जी
जो सागी लगन जण तोडो ।'
जोडावन म्हाकी येई मरजाज्यो 'नी,
म्हाकी परणी बस बपाव ।'

यह गीत परकीया नायिका के साहचर्य से सम्बन्धित है जिसमें बाल में स्वकीया भाव की प्रतिष्ठा देखी जाती है । वषा ऋतु में अपनी निरीह अवस्था की नायिका द्वारा उसी मार्मिक अभिव्यक्ति इस गीत में है ऐसी नि छत्र अभि

व्यक्त कम ही स्थाना पर खोजने पर मिलनी है। परकीया नायिका वर्पा के उद्दीपनकारी वातावरण में उठने में कलियाँ चुनने के लिये चली गईं। उसे पहले से ही प्रियतम की याद सता रही थी कि 'इसी बीच पपीहे ने पी पी' की रट लगा दी। तब वह अपने आपको इस असहाय अवस्था में न संभाल सकी और उसका हृदय फट पड़ा—

'हे प्रियतम उठने में आया। जरा देखो तो, मैं यहाँ अकेली कलियाँ चुन रही हूँ और दूसरी ओर पपीहा ने 'पी पी' की रट लगाई है। इस पर उम प्रियतम से निष्ठुर ही उत्तर मिलता है, 'हे प्रियतमा, मैं किस प्रकार आऊँ, क्योंकि तुम्हारे पास आने से पानी से भगड़ा बढना है। तब उत्तर में नायिका का व्याकुल हृदय इस प्रकार बरस पड़ा 'प्रियतम तुम्हारी पानी भर जाय तो अच्छा।' परन्तु इसी प्रकार का निष्ठुर उत्तर उसको नायक से फिर मिलता है, 'प्रियतमा तू ही भर जाना, मेरी विवाहिता पत्नी तो मेरा वश बढायेगी।

यह उत्तर प्रत्युत्तर का तम गीत में आग भी चलता रहता है।

वर्पा के पश्चात् आने वाली 'गरद नृतु' की सम्बन्धी रातें पत्नी के जीवन को दुवह बना देती हैं। वह तो परमात्मा से सब भी प्रार्थना करती है कि रात इतनी सम्बन्धी हो जाये कि प्रातः काल ही ही नहा—

सज्जन सबेरे जायेंगे, नना मरेंगे रोई,

प्रियतमा ऐसी रात कर, भोर नद म होई।

इस दोह के समान ही हाडोती में भी तनिक 'हेरफेर' के साथ गीत प्रचलित हैं। विभिन्न नृतु जनित इस वेदना का सम्भव विभिन्न भासा में भी जुड़ा हुआ है। आपाठ माम में बादलों को बरसत हुए देखकर बर जाते हुए प्रिय को नायिका इस प्रकार मना करती है—

सखी असाठ री असाठ महीनों गरज।

यों सुंदर स्थाम न बरज।

यें मत जाओ जो स्थाम,

या बिना जीवडो तरस।

छमाछम बादल बरस।

हे सखी आपाठ मास आ गया है। यह भास यजना करके सुन्दर स्थाम को जाने से रोक् रहा है। हे स्थाम आप मत जाइये। आपके बिना मेरा हृदय व्याकुल होता है और इधर बान्स मूसलाधार बघिट कर रहे हैं।

'अनिलापा' का चित्र इस दोह में सुंदर पाया जाता है—

नत उठ सूरज उगतो, नत चदा घर जाय।

ऊ सूरज कद ऊपती जे बिछडया कत मलाय।

नित्य प्रति सूर्य उदित होता है और चन्द्रमा भी अस्त हो जाता है किन्तु

वह सूर्य कब उदित होगा जो मुझे अपने बिछुड़े पति से मिला दगा ।'

हाडोती के विरह गीतों में अतिरञ्जना कम है। वे लोकजीवन की विरह दशाओं के सच्चे प्रतिविम्ब हैं। अनुभूति की तीव्रता स्त्रियों के अपने मुख से व्यक्त होकर अत्यन्त ममस्पर्शी बनी हुई है। विरह का आधार कल्पना प्रभूत न होकर वास्तविक जीवन है।

हाडौती लोक-गीतो मे प्रकृति

हाडौती क्षेत्र प्रकृति की सुरम्य श्रीडा स्थली है। नदी घाटिया से पारवर्णित यह प्रदेश मध्य भाग में शस्य श्यामल धरित्री की मनोरम छटा से युक्त है, जिसमें मिथ (कानीसि घ), पाथनी (पिबि-या) तथा चम्बल (चमण्वती) नदियाँ बहती हैं। चमण्वती के सौंदर्य पर मुग्ध होकर तो कालिदास का हृदय भी कह उठा था—

स्वप्न्यादातु जलमवनते गार्ज्जिणो वणघोरे
तस्या सिन्धो पृथुमपितनु क्रूरभावात् प्रवाहन।
प्रेक्षिष्यते गगन गतयो नूनमावश्य दण्डी—
रैक भुक्ता गुणमिव भुव स्यूत मध्य-द्रनीलम्।'

परन्तु यह देखकर आश्चर्य होता है कि हाडौती के लोकगीतो में मनोरम प्रकृति व प्रति स्वतन्त्र अनुराग प्रतीत नहीं होता। सम्भवतः सभी भाषाओं के लोकगीता में ऐसा मिलता हो। कारण यह हो सकता हो कि लोक गीतकारों को अपने आसपास के मानवा में ही काव्य के इतने विषय मिल गए कि उनकी ध्यान प्रकृति की मनोरमता की ओर गया ही नहीं, यदि कभी गया भी है तो मानव सापक्ष से सामग्री चयन करके वहाँ से तोड़ आया है।

इसलिए लोकगीतो में मानव प्रधान है और प्रकृति गौण। लोकगीता में उसकी मानव सापेक्ष में स्थान मिला है। ऐसे प्रकृति-वर्णनो में प्रकृति को खुर्रों झाँकों से देखकर उसमें से केवल व व्यापार चुने गए हैं जो अत्यन्त प्रभावोत्पादक और महत्त्वपूर्ण है। जहाँ ऋतु वर्णन में केवल ऋतु विशेष का नामोल्लेख करना से अपना उद्देश्य पूरा हो गया वहाँ लोक गीतकार ने किसी पण्डित या पूज्य व्यापार को चुनने की भी आवश्यकता नहीं समझी। शरत् ऋतु घाई और उधर ग्रामीण नायक की कोटा की नौकरी भी आ गई। अतः वह कह उठी—

शरद रत स्याळा की आई ।

मू काँड़ बरूँ म्हारी जान, नोबरी कोटा की आई ॥

हाडोती के गीतो में तीन ही ऋतुएँ प्रायः मिलती हैं—शरद, ग्रीष्म और वर्षा । गिरि, हेमंत व बसंत तो विद्वानों द्वारा जय ऋतुएँ हैं, लोक स्वीकृति वे नहीं प्राप्त कर सकी, पर लोक अंतमन में बसंत ऋतु की चेतना अवश्य है—चाहे उसका नामोल्लेख लोकगीता में नहीं हुआ हो । इसीलिए तो एक नायिका कह उठती है—

रत कामण की आई, होळी भच भडाका स ।

यह फाल्गुन की ऋतु बसंत ही है जिसे बेचारी ग्रामीण नायिका नहीं जानती ।

वर्षा ऋतु के वणन हाडोती में सबसे अधिक मिलते हैं । वर्षा ऋतु प्रेम की संयोग और वियोग की अवस्थायो में उनकी तीव्रता बढ़ाती है । वर्षा ऋतु आई है और उसने नायिका का लहराया निगो दिया है । उसके दैनिक सामान्य जीवन में एक नई बात उत्पन्न हो गई है । दम्पती में से एक को प्रेम प्रदर्शित करने और दूसरे को प्रेम प्राप्त करने का अवसर प्राप्त हो गया है—

भबर थाकी बादली में म्हाको स रयो भजयो जो राज ।

स'रयो तो सुख सामी साळ में सयर सयर जिव जाय ।

गोरी चत्ता जण करो जो स'रयो कर मगा हा जो राज ।

ज्येष्ठ प्रापाठ मास चले गए हैं और वर्षा के सावन व मादा मास लग गए हैं । इससे संयोग का आनंद भी द्विगुणित हो गया है—

साप्पा सावण भादवा उतरया जेठ असाड ।

सूगा लपटी बेलडी ज्यू लपटया भरतार ।

वियोग-वणन में बारह मासा व वणन साहित्य-परम्परा में प्राप्त होते हैं । जायसी ने नागमनी का विरह बारह मासा में दिखाया है, जो बड़ा मार्मिक और हृदयस्पर्शी है । हाडोती गीता में बारहमासा व रूप में जो वणन मिलते हैं उनमें पूरे बारह मासों का वणन कम में मिलता है । अधिकांश में तो छह मास तक के वणन ही प्रायः मिलते हैं । इन मासों में प्रकृति व जा-जो उद्दीपनकारी रूप सामने आते हैं उनमें से एक दो प्रमुख ध्यापार चुनकर गीता में रम न्यि जात है—

ससी असाड री असाड मदनोँ गरज, यो सुबर स्याम न गरज ।

तें मत आवो जो स्याम, या या जोययो तरस ।

घमापम बादऽ बरस ।

तू भाना र घतर चोगासा ाट घलू र धोपड फाँता ।

X

X

X

सखी सावण री सावण मईनो जोहें, कोयल की राग भन तोड़ू ।
तें मत जावो जी स्याम, या बना जीवडो तरस ।

×

×

×

सखी भाववोरी भाववो मईनो नदियाँ ग' री, या सूरत स्याम न फेरी ।
तें मत जावो जी स्याम या बना जीवडो तरस ।

पति पास नहीं है अतः प्रत्येक मास पत्नी के लिए दुःखद घन जाता है—
बाहे वह खत्र हो अथवा वशाख या अथ कोई मास । नीचे के गीतों में भानुप्राप्तिक
छटा के साथ प्रत्येक मासगत प्रकृति के व्यापार के साथ विरह का वणन किया
गया है—

जेठ जधानी छा रही सजी, अब बदनामी आसी जी
पक रया दाढ़ यू दाख टपक रस भरतो ई आसी जी ।

×

×

असाइमास बरखा रत आई बावल चढ़ चढ़ आसी जी,
गरड बीजली का घोर, गरड जीवडा ई आसी जी ।

हाडोती लोक गीतों में प्रकृति क्रूर एवं भयंकर भी है । प्रकृति का ऐसा रूप
केवल ग्रीष्म के वणनों में मिलता है । अपने प्रियतम को लू न लग जाये अतः
नायिका उसे रोकती है कि हूँ घन के लोभी तू इस भीषण दुपहरी में बाहर मत
जा—

खाँ चाल्यो र लोभी खाँ चाल्यो र प्यारा खाँ चाल्यो र ।

भगभगती दफरी में एक खाँ चाल्यो र ।

और एक लोक गीत की नायिका ग्रीष्म ऋतु की धूप से प्रायना करती है
कि तू जरा कम तीव्र पड़ना क्योंकि मेरे रंगीले प्रियतम तनिक कोमल हैं—

तावडा भदरो सो पड़जे र, तावडा भदरो सो पड़जे ।

छेल भँवर जी को जीव नरम छ, करणी तो करजे ।

पवित्र दाम्पत्य प्रेम में पारस्परिक सुख दुःख का कितना ध्यान रखा जाता
है, यह इस गीत में स्पष्ट हो जाता है ।

शृङ्गारिक भावना से भिन्न प्रकृति के स्वाभाविक सौंदर्य को देखकर नर नारी
के हृदय में उमंग व त्रीडा का भाव संचरित होता है । इसीलिए तो वर्षा हुई
और नर नारी झूलने निकल जाते हैं । इसी भ्रान्तमयी प्रकृति के विशाल
प्राणन में एक बालिका झूले पर बठी किसी अज्ञात आनंद का अनुभव करती जा
रही है । गीत उगार लिया हुआ है पर हाडोती लोक जिह्वा पर आकृष्ट है—

नही नही बुदिया रे सावण का मेरा झूलना ।

एष झूला डाता मैंने, बाबुल के राज में

सग सहली रे सावण का मेरा झूलना ।

गरब रत स्याटा की आई ।

मू बाँड बरें म्हाारी जान नोबरी बोटा की आई ॥

हाडोती न गीता म तीन ही ऋतुएँ प्राय मिलती हैं—गरब शीघ्र और वर्षा । गिरि हेमत व बस त तो विद्वानों द्वारा नेय ऋतुएँ हैं, लोक स्थीति वे नहीं प्राप्त कर सकी पर लोक भक्तमन म बस त ऋतु की चतना अवश्य है—चाहे उसका नामाल्लेख लोकगीता म नहा हुआ है । इसीलिए तो एक नायिका कह उठती है—

रत पागण की आई, होळी मच भडाका सू ।

यह फाल्गुन की ऋतु वसन्त ही है जिस वचारी ग्रामीण नायिका नहीं जानती ।

वर्षा ऋतु के वणन हाडोती म सबसे अधिक मिलते हैं । वर्षा ऋतु प्रेम की संयोग और वियोग की अवस्थामा म उनकी तीव्रता बढ़ाती है । वर्षा ऋतु आई है और उसने नायिका का सहरपा भिगो दिया है । उसका दिनका सामान्य जीवन म एक नई बात उत्पन्न हो गई है । दम्पती म एक को प्रेम प्रदर्शित करने और दूसरे को प्रेम प्राप्त करने का अवसर प्राप्त हो गया है—

भवर बाकी बादली न म्हांको स रूयो भजयो जी राज ।

स'रयो तो सुख सामी साळ में लयर लयर जिव जाय ।

नोरी चता जण बरो जी स'रयो कर मगा बांजी राज ।

ज्येष्ठ श्रापाढ़ मास चले गए हैं और वर्षा न सावन व भादा मास लग गये हैं । इससे संयोग का धानद भी द्विगुणित हो गया है—

साग्या सावण भादवा उतरया जेठ असाढ ।

सूना लपटी बेलडी ज्यू लपटया भरतार ।

वियोग-वणनो म बारह मास क वणन साहित्य परम्परा म प्राप्त होते हैं । जायसी न नागमती का विरह बारह मास म दिखाया है, जो बड़ा मार्मिक और हृदयस्पर्शी है । हाडोती गीतों में बारहमासों के रूप म जो वणन मिलते हैं उनमें पूरे बारह मासों का वणन कम म मिलता है । अधिकांश म तो छह मास तक के वणन ही प्राय मिलते हैं । इन मासों म प्रकृति के जो जो उद्दीपनकारी रूप सामने आते हैं उनमें से एक दो प्रमुख व्यापार चुनकर गीतों में रस दिये जाते हैं—

सखी असाढ री असाढ मर्दानों गरज, यो सुंदर स्याम न धरज ।

तें मत जावो जी स्याम, था बना जीवडो तरस ।

घमाघम बाढळ बरस ।

॥ राजा र चतर घोमासा, जद सेलू र चौपड फाँसा ।

सखी सावण री सावण मईनो जोरें, कोयल की राग भन तोड़ू ।
तें मत जावो जी स्याम, या बना जीवडो तरस ।

×

×

×

सखी भादवोरी भादवो मईनो नदिया ग' री, या सूरत स्याम न फेरी ।
तें मत जावो जी स्याम या बना जीवडो तरस ।

पति पास नहीं है अतः प्रत्येक मास पत्नी के लिए दुःखद बन जाता है—
चाहे वह चत्र हो अथवा वशाख या अग्र्य कोई मास । नीचे के गीतों में धानुप्रासिक
छंदा के साथ प्रत्येक मासगत प्रकृति के "यापार के साथ विरह का वणन किया
गया है—

जेठ जवानो छा रही सजी, अब बदनामी आसी जी,
एक रया दाड यू दाए टपक रस भरतो ई आसी जी ।

×

×

असाह मास बरखा रत आई बादल चढ़ चढ़ आसी जी,
गरड बीजली का घोर, गरड जीवडा ई आसी जी ।

हाडोती लोक गीता में प्रकृति क्रूर एवं भयकर भी है । प्रकृति का ऐसा रूप
केवल ग्रीष्म के वणनों में मिलना है । यपन प्रियतम का सून लग जान इस
नायिका उसे रोकती है कि हे धन के लोभी, तू इस भीषण दुपहरी में बाहर न
जा—

साँ चाल्यो र लोभी साँ चाल्यो र प्यारा साँ चाल्यो र ।

भगभगती दफरी में एर साँ चाल्यो र ।

घोर एक लोक गीत की नायिका ग्रीष्म ऋतु की धूसर आन्ना भरती है
कि तू जरा कम तीव्र पहना, क्योंकि मेरे रगत प्रियतम तनिक झन्झट—

तावडा मढरो-सो पडजे र, तावडा मर्रा सा पडद ।

छेल नेवर जी को जीव नरम छ, करपी सा करद ।

पवित्र दाम्पत्य प्रेम में पारम्परिक सुख दुःख का किन्ना नष्ट
है, यह इस गीत में स्पष्ट हो जाता है ।

मनुष्य प्रकृति से कितनी ही दूर हट जाग पर प्रकृति की सुंदर सुंदर वस्तुओं को चुनकर अपने प्रिय स्थान को सजाने का शौभ वह कभी सवरण कर सक्ता, यह कहना बठिन है। इसीलिए तो प्रति प्राचीन से ही माता छाडी का मन्दिर भी प्रकृति प्रदत्त सुंदर सुंदर वस्तुओं से सजा हुआ है—

माता छाडी का ओ मडट में अवछल झाऊँलो मोरियो।

अवछल आँवो बार रँल साग बरल सुवावणो

कोयल री मदरी सार बोल सोयटा रुठ आगणो।

हाडोती लोकगीतों में प्रकृति से सुंदर सुंदर उपमानों का भी चयन हुआ है। उपमान चयन करते समय प्रभाव साम्य की ओर शीघ्र दृष्टि गई है। उपमान रुठ १ होकर प्रकृति के विस्तृत क्षेत्र से चुने गए हैं—

म्हारी जोडी रा जल्ला, भरगानणी रा जल्ला।

× × ×

लूगा लपटी बेलडी र वारी ज्यू लपटया भरतार।

× × ×

म्हारी ठडा जल की माँछली, पानीडा पा व री।

× × ×

सूरज म्हारा सायबा, चदा देयर जेठ।

मणदल आभा बीजली चमक च्याहँ छूट।

सारांश यह है कि हाडोती लोकगीतों में प्रकृति चयन कम मिलता है पर जितना मिलता है उसका कायोचित महत्त्व है। उसमें अनावश्यक भरती या विस्तार कहीं नहीं है।

हाडौती लोक-नाटक

हाडोती का अचल अपन प्राकृतिक माधना से सम्पन्न है । प्रकृति की उदात्ता और उबरता यहां के लोक को सग्रह प्रवृत्ति से बासा दूर रले हुए है । इसीलिए यहां का लोक मानस मनन और भावना की जिस भूमि पर प्रतिष्ठित हुआ है, वह इसक लिए उपयुक्त है । उसने घम और साहित्य के धना मे अपना सबन प्राप्त किया है । जिस प्रकार अनेक घम के मन्त्राया के इस क्षेत्र में पोषण मिला है उसी प्रकार तीन साहित्य के विविध रूप यहां पनपे हैं जिनमे यना के लोक मानस का प्रतिबिम्ब दिखाई देता है ।

जो घम घ साहित्य की अनवरत उपासना यहाँ के लोचन जीवन का अंग बनी हुई है, उसके प्रत्यक्ष दान फलतो के कायकाल के उपरांत इस अर्चन में होते हैं। यहाँ के ग्रामा में भागवत का मास-पारायण, 'मानस या 'राघे'याम रामायण' का सस्वर एक सम्प्रास्था पाठ, अल्ला रामायण' का चौपालों में उठना स्वर तज्जजी का मास भर कानन मजीर के साथ गायन श्रीवावली पर उठने वाली हीड' की मूज आति उसके घम और साहित्य की सम्पन्न साधना के परिचायक हैं। उसकी कोई भी धार्मिक क्रिया लोकगीता से विरहित होकर सम्पन्न नहीं होती है। यह रुचि समन्वय मनोरञ्जन के साधन रूप में गहीत लोक नाटका के प्रकार—सीतामा की अभिनय की प्रेरणा दनी है।

इससे यह निष्पन्न बंदायि नहीं गिजाना जा सरता है कि यहाँ का लोक-
जीवन गम साह की उपमा करके चलता है। राम व कृष्ण जिसके धातन रहे
हों सुख दुःखा-मन धवनी पर जिसके धाराध्य-वों न श्रीदा की हो वह इस
जगत म बगे भागों मूँद सवना है ? गम्य-गामन धरित्री के पवन धानादिन लह
तहात भेजों में उसका मन मयूरनाचना है सरिता के बल-बन प्रसाह म डगव कट
का बमता-निनाति हुना है श्रुतियों का धांग मिनीनी म उतावा न्य-न्य-
नीन बनता है कायल की धूक उमर लुप्त की हूक का प्रकट बगता है। राम
नीतों में उगन हूँ शाय है। मात-गता मे इसकी यह जीवन-प्रति-
मा रसायन म प्रकट हुई है। नाम-तीय बानावरण म विविक्षित न्य-प्रवृत्त न

गेली में राजा रानी के प्रेम-व्यापार को अभिनय का विषय बनाया है।

लीला और खेल

लीला और खेल इस भ्रम के लोक नाट्य कला के विकसित प्रकार हैं। अपने अतीत में यही के लोक ने मोरजन के साथ रूप में जो विकसित नाट्य प्रकारों को अपनाया था उस में उसने अपने स्वभावगत छोटा नहीं है। कठपुतलियाँ के भक्त पावुजी के रूप वाली के अवसर पर प्रदर्शित म्हांग बहु रूपियों द्वारा धारित विभिन्न स्वरूप मीठा द्वारा प्रदर्शित विभिन्न एकात्मिक स्त्री समाज द्वारा वीछूँछो आदि प्रकार के अभिनय-मक लोकगीत आदि में लोक नाट्य के प्राचीन स्वरूप के दान प्राप्त हैं। इनके अतिरिक्त भी तमासे' होलियोगव के उपरान्त प्रदर्शित होते हैं। हाण को तमासे नाम से सागादा करने में चन्द्र कृष्ण पण तयोन्नी को प्रतिबन्ध लोग नाट्य होता है जिसमें गृह्यार हाथ, ध्याय के विभिन्न विषयों को चतुर विभिन्न कलाकारों द्वारा उनका अभिनय किया जाता है। स्त्री पुरुष की भूमिकाओं में उभरे पुरुष कलाकार अपनी कामुक और भ्रमाल घेष्टाओं द्वारा दान का निर्वाह मोरजन करते हैं जिनके काय व्यापार में भ्रमभन का भ्रमर्यादित प्रकाशन होता है। यह पद्यमय कथोप कथनों के मध्य-संगीत से युक्त इस 'तमासे की राधा को हाण भी कहा जाता है। 'खाडा लड़ा या गड़ा ही है जिसके निम्न मध्य भाग में अभिनीत तमागा उनके दलाना पर स्थित दानों की दृश्य श्रव्य क्षमता का पूर्ण उपयोग करने का सहज अवसर प्रदान करता है।

हाडौती लोक-नाटकों के दो उल्लिखित प्रकार— लीला और खेल या ह्याल प्रति प्रचलित हैं। लीलाओं में रामलीला तेजाजीलीला हवमणी मगल, गोपी-चदलीला नरसांग लीला प्रह्लाद लीला बिल्व मगल मोरध्वजलीला आदि प्रसिद्ध हैं। खेला में खेंकरा, ढोला मरवण रज्या हीर फूलादे आदि उल्लेखनीय हैं। लीलाओं का अभिनय तो तत्तत्सम्बन्धित पुनीत तिथि के आसपास होता है पर खेला के अभिनय में ग्रामवासियों के अवकाश काल के प्रकृति की सुखदता ही निर्णायक बनते हैं। लीलाओं का अभिनय तो अनेक ग्रामों में अनेक दशकों से नियमित रूप से हो रहा है पर खेलों का अभिनय उतना नियमित नहीं है उनका खडिह प्रवाह इस उस ग्राम में मिलता है। 'रामलीला का उदय भीमोदा में हुआ है और वही से वह हाडौती भ्रमल में पली है। व्याप्ति की दृष्टि से गोपीचद लीला' का स्थान सर्वोपरि है। उसकी प्रतियाँ स्थान स्थान पर मिल जाती हैं। खेला भी इस क्षेत्र का प्रिय खेल रहा है।

लीला का आधार

लीलाओं का आधार ईश्वरीय सत्ता की प्रतीति के साथ दार्कों में भक्तिभाव उत्पन्न करना या बनाये रखना है। उनमें मणुष्य भक्ति मिलती है। इस जगत् में ईश्वर का प्रकट होकर लीला करना या भक्त की पुकार पर चले पाकर उस सङ्कट से मुक्त कराना लीलाओं की श्रुतिनिर्या हैं। अथ लीलाओं से गोपीचन्द लीला इस रूप में भिन्न है कि उसमें ईश्वर की प्रतीति तो है पर उसके निगुण सगुण किसी रूप का सङ्केत नहीं है। वहाँ वह न तो लीला करता है और न प्रकट होता है। लीला नाटक सुखात होता है और मध्य में दुःख और सङ्कट की उत्तरोत्तर वृद्धि भक्त की परीक्षा के लिए दिखाई जाती है। आत्मिकता, अस्वामिकता और अलोकिता से युक्त लीलाओं के कथानक आतक कीतू हल जागत रखते हैं और उनकी रसात्मकता में योग देते रहते हैं। उनमें भक्ति रस प्रधान होता है पर गोपीचन्द लीला का अमीरस शांत है। कथोपकथनों में नपातुलापन है—प्रत्येक पात्र समान वाचाल होता है। कथोपकथनों की प्रभावोत्पादकता प्रसंग व गायक के स्वर लोच पर आश्रित होती है।

रामलीला

यह 'रामचरित मानस' के आधार पर लिखी गई है जो लोक में व्याप्त भारतीय धर्म साधना के सतत प्रवाह और अखण्डता का प्रतीक बनकर आज भी रामो में अत्यंत श्रद्धा और भक्ति से चर मानस में अभिनीत होती है। इस लीला का आरम्भ राम रावण के पूज्य में की कथा में होता है। मानस के आधार पर बनाई गई यह लीला दाशनिष्ठ गमीर प्रसंगा को बचाकर चलती है। कवल एम ही प्रसंग इसमें गहीत हैं जो तानों (गीतात्मक कथोपकथनों) द्वारा दार्का का सहज प्राप्ति बन सकते हैं। महाकाव्य का नाटकीकरण करने के इस प्रयत्न में लोक रुचि और अभिनय के सीमित साधना का पूरा-पूरा ध्यान रखा गया है। विनाश वितान के नीचे तस्मा पर रयी कुसिया से इसका रगमच बनता है, जिसकी पृष्ठभूमि किसी मकान की दीवार या सामा य स पक्षे द्वारा बनती है। अतः लीला में सीता की अग्नि परीक्षा उसे प्रसंगा का छोड़ दिया गया है। कथा निर्वाह में 'मानस' की अनुपपत्ता है जो पात्रों के चरित्र चित्रण में भी मिलती है। पात्र के ही हैं चित्रण की स्थूल रेखाएँ भी समान हैं पर व्यक्ति-विवेक की जो सूक्ष्मता 'मानस' में मिलती है वह हम सीता में नहीं मिलता। अचिन्त बना की मार्मिक घटनाओं को मंच पर घटित होते चमकनग्रा में लिना नाक के लिए कम महत्वपूर्ण नहीं है—उसमें रस प्रवाह के लिए पद्य है। मन दितना सरल होगा संप्रेषण के लिए बला वीरस की उतनी ही कम दृश्या होगी। नदी

कारण है कि सोन नागना के दानों को गतदधु, धवदधु बट या रामाव की स्थिति में प्रायः देगा जाता है।

गोपीचन्द लीला

गोपीचन्द लीला की कथा ऐतिहासिक नायक गोपीचन्द (१०वां से १२वीं शताब्दी के मध्य) की भात प्रेरणा ॥ वरामय ग्रहण और तटस्थान् उत्तरी पानी के विरह-कथा में सीमित है। इस नाटक में नाट्यगुण की अपेक्षा काव्य गुण अधिक हैं। नाटक में नायक गोपीचन्द का वरामय धारण कर पुरा है। वह द्वारा एक एक करके अपने सम्प्रियों से भगवत् वंग में भिन्ना याचना की जाती है। ये सभी दृश्य अत्यन्त ममरूपी हैं और नाटक का प्राण भी हैं। गोपीचन्द लीला के कथावक्थन अत्यन्त ममरूपी और मनोवर्णात्मक हैं। विरह याचना पति द्वारा रानी को माँ गुरु द्वारा सम्बोधन किया जाने पर उसका उत्तर होना है—

भाता तो कयरो म्हांसि न बहो, म्हे राणी याँकी।

इस उत्तर में उसकी सारी व्यथा छिपी हुई है। ऐसे कथावक्थन द्वारा लेखक पात्रों की चरित्रिक गहराई का एक पटुचित्र है जिनसे पात्रों का अन्तःस्थ एक साथ ध्वनित होकर लीला का अल्प विस्तृत कथानक तक दशक की दृष्टि नहीं पटुचित्र देता।

मोरघज लीला

मोरघज लीला की कथा का उत्तराखण्ड अभिनीयास्वमेध पर्व पर आधारित और पूर्वाखण्ड परंपरा प्रसूत है। पूर्वाखण्ड कथा कल्पना में नायक के नाम का 'मोर' अक्षर हेतु बना है। परम भक्तिन परमावती का विवाह मोर के साथ इसलिए कर दिया जाता है कि वह यह स्वीकार नहीं करती कि वह अपने पिता का भाग्य का खाती है, अपने भाग्य का नहीं। मोर की मृग्य पर उसके साथ सती होने के निश्चय का इसलिए किया-वचन नहीं हो पाता कि शिव द्वारा मोर को राजा रूप में जीवित कर दिया जाता है। साधु वेश में ईश्वर परमावती और मोरघज की भक्ति-परीक्षा लेते हैं—उनके पुत्र रतनकुमार को भारे से चिरवाते हैं और परीक्षा में सफल उत्तरने पर वे प्रकट होकर उन्हें दक्षन दत्त है। कथा में अलौकिक तन्त्रों की सरमाह से ग्रामीण दानक की ईश्वर भक्ति तो दृढ़ होती है, पर रंग मंच की सीमाओं का ध्यान न रखने से दृश्य काय में भी दान को ध्व्य काय के समान कल्पनाश्रयी बनना पड़ता है। लीला का अंगी रस बीर है। नायक और नायिका धमवीर कीटि में आते हैं।

प्रह्लाद लीला

प्रह्लाद लीला 'भगवत' पर आधारित नाटक है, जिसमें मूल सूत्रा को पकड़ कर उनका विस्तार किया गया है। पात्र व वस्तु तो दोनों में समान है, पर विस्तारों में भिन्नता का कारण लोक रूचि और ग्राह्य भिन्नता है। कथा का प्रारम्भ हरणाकुस (हिरण्य कशिपु) की पूज्य म की कथा से होता है। सनका-दिक् मुनियों से अभिगन्त हरणाकुस ब्रह्मा से वरदान प्राप्त कर राम विरोधी बन जाता है और अपने एक भक्त पुत्र प्रह्लाद पर अत्याचार करता है। उत्तरोत्तर बढ़ते अत्याचार से प्रह्लाद की भक्ति निरंतर होती है और अंत में स्वयं भगवान् नसिद रूप में प्रकट होकर हरणाकुस का वध करते हैं। नायक और खल नायक रूप में पुत्र व पिता का प्रस्तुत होना भक्ति की सर्वोपरिता को सिद्ध करने की दृष्टि से बलापूर्व योजना है। पारिवारिक विघटन के स्थान पर इसे पारिवारिक संगठन रूप में स्वीकार किया जाना चाहिए। क्योंकि असत और अनतिक्रता पर आधारित काइ भी इजाई विश्व के लिए घातक सिद्ध होती है और उसके सदाधारित होने पर धर्म की स्थापना होती है। 'त्रव लीला' में भी इसी प्रकार ध्रुव की घोर तपस्या दिखाई गई है। हकिमणी मयल में कृष्ण हकिमणी के विवाह की कथा से सम्बंधित घटनाचक्र अपनाया गया है जिसमें 'अष्टावकत पुराण' का अनुसरण किया गया है।

खेल या रयाल

हाडौती के खेल शृंगार रस प्रधान नाटक हैं, जिनके नायक राजा होते हैं। सामंतकालीन विलासी प्रवृत्तियों की ठाप वस्तु-संगठन और चरित्र चित्रण में मिलती है। वही-वही इस प्रवृत्ति का अभिव्यक्ति रूप भी मिलता है, इससे नाटकों में मदलील और कामुक कथोपकथन आ गये हैं। खेलों में प्रेम का त्रिकोण मिलता है। एक नायक को दो प्रेमिकाएँ प्यार करती हैं उनमें से एक नायिका होती है और दूसरी खलनायिका। खलनायिका के प्रपंच में नायक फँसता है जिनसे मुक्त होने के साथ ही नायक नायिका का मिलन होता है और नाटक की समाप्ति हो जाती है। प्रेम का उच्च पूवराय रूप में दिखाया गया है जो श्रवण गान द्वारा उत्पन्न होता है। 'रज्याहीर' के अतिरिक्त सभी खेलों में लोभिय प्रेम चित्रित है। रज्या का प्रेम अनौचित्य (इश्वर हकीमी) है और मूफी गनी से प्रभावित है। कथा निर्वाह में प्रेम के त्रिकोण निर्वाह से उद्गुम्फता धात्रत बनी रहती है जो स्वाभाविक ढंग से आई है।

के लिए कितनी यात्रा करनी पड़ी होगी, यह स्वतंत्र चिन्तन का विषय है। केवल पजाबी में ही इसने अनेक रूपा में अभिन्नविन पाई है। सरल और अविकसित कथानक का यह खेल प्रतीकात्मक भी है। जिसमें रज्या साधक है, बीगबल दोस्त गुरु है और हीर ईश्वर है। जिस हीर को रज्या न प्राप्त किया है वहाँ बड़े बड़े सम्राट भी नहीं पहुँच पाते हैं—

बड़ा घड़ा गुलजार बादसा, जरा पास नई भाव ।

और नाटककार के अनुसार ही खुदा के भाव से यह क्या कही गई है—

लला भजनू करी दोसती, भाव खुदा का रक्षा ।

नाटक के नायक नायिका ऐतिहासिक पात्र है। नायिका के नाम शिख का जितना सुन्दर ध्वनि नाटक में हुआ है वसा किसी अन्य नाटक में नहीं मिलता। उधर नायक में प्रेम की जो तड़फन है वह भी उसे भाग की बाधाघ्ना अथवा पतमल के अवरोध की परवाह नहीं करने देती। सूफी कथाओं के अनुसरण पर विकसित यह नाटक अन्य खेलों से इस बात में भिन्न है कि इसका प्रस्तुत पक्ष अलौकिक प्रेम का सदेव देता है। दूसरे इसमें कवित्व का निवार भी अपूर्व है। उपमानों का विधान परम्परागत नहीं है। किसी कवि हृदय की यह सरस नाट्य कृति अपनी गली में बिरल और कवित्व से भरपूर है।

खेलों में फूनादे आदि भी प्रेम आधारित क्या को अपनाकर चलते हैं। मनोरजन के लिए खेले जाने वाले इन खेलों में किसी जीवन दृष्टि का अभाव मिलता है।

हाथीती मंच और अभिनय शैली की कुछ अपनी विशेषताएँ हैं। छोटे से घामयाने के नीचे निर्मित मंच जो चबूतरा भी हो सकता है और तारा खचित विशाल नील कितान से निर्मित दशकों की प्रेक्षा स्थली अभिनय के लिए पर्याप्त है। स्त्रीवेग में पुरुष कलाकारों द्वारा पूर्वाभ्यास के अभाव में प्रदर्शित कला आर्मीजों के मनोरजन के लिए कम महत्वपूर्ण नहीं होती। शिक्षा और सिनेमा के प्रसार ने साहित्यिक नाटकों के लेखन और अभिनय को जो क्षति पहुँचाई है वह लोक नाटकों के जीवन को कितने समय तक बने रहने देगी, यह चिन्तन विषय है। भविष्य पर दृष्टि गड़ी है। पर इनके विलुप्त होने से पूर्व ही इनका संरक्षण हो जाये तो पुरातत्त्वशास्त्र के आनुमानिक गोचर से यह बच सकेंगे।

हाडौती के कवि सूर्यमलमिश्रण की 'वीर सतसई' भाषा वैज्ञानिक दृष्टि से

'वीर सतसई' कवि सूर्यमल मिश्रण की कृति है जिसकी रचना उन्होंने तब की थी जब समय न पलटा गया था।^१ सन् १८५७ के स्वतन्त्रता युद्ध के समय कवि को क्षमिय जाति में ध्यान आलस्य और ऐंग से घोर निराशा हुई और उसी घोरता में प्राण फूँकने वाली तथा नायरो में प्राण उगार करने वाली 'सतसई' की रचना की।^२ यह अपनी रचना को वाच्यगन परम्परा में भुगत करके कथन घोरता के असाह्य यद्धक दोहे लिखने में अपनी कला की परम साधना समझकर चला था। चारण काव्य में विर प्रतिष्ठित बयण सगई मलहार का निरस्कार उसके इस विश्वास का चोकर है।^३ इससे यह निष्पन्न गहज ही निकाला जा सकता है कि कवि न कथन गली के स्था पर कथ्य को महत्व दिया है और परम्परा से छिन्न होकर स्वतन्त्र चेतना और युग निर्माता के रूप में काव्य और भाषा के क्षेत्र में नवीनता और मौलिकता का परिचय दिया है।

वीर सतसई में निम्नलिखित १० स्वर ध्वनियों के मिलती हैं—

अ, आ इ ई, उ, ऊ ए ऐ ओ एव औ। स ऋ स्वर का शुद्ध उच्चारण 'वीर सतसई' की भाषा में नहीं मिलता। यह स्वर ध्वनि स्वतन्त्र रूप से पुस्तक में प्रयुक्त नहीं हुई है। 'बधा (३६२) ग' में इसकी भाषा मिलती है पर

१ प्रस्तुत विवरण में नरोत्तमदास प्रभति विन्नायक द्वारा सम्पादित वीर सतसई (१६७) को आधार बनाया गया है।

२ बीरम बरसाँ बीलियाँ गण चौ चद मणीस।

विसहर तिपि गरु जेठ यदि समय पसन्दी सोछ। ३

३ सतसई दोहा मयी मोक्षण सरजमाल

जप मन्त्र खाणी जठ सण नायरो छाल। ६

४ बयणसगई बालियाँ पछीज रस पोछ

बीर-हुतासन बीर मे दीस देव मदीम। ६

द्विग (१३५ १) शब्द में इसका स्थान रि न ले लिया है। अतः 'ऋ' स्वर यहाँ रि ध्वनि बन गया है। उपयुक्त स्वर शब्द में आदि मध्य तथा अन्त्य स्थानों पर इस प्रकार प्रयुक्त हुए हैं—

आदि स्थानीय	मध्य स्थानीय	अन्त्य स्थानीय
अ अगाऊ ४६ ४	सत्तसई ६ १	हृष्य १५८ २
आ आलम ४ ३	रजाट ५ २	ऊजळा ८ १
इ इक डवी ४ १	तिथि ३ ३	गणवइ १ ३
ई इवो १६८ १	सोचीज १६० २	सोई ४५ १
उ उण २७६ २	राउत १६२ २	गुह २ ३
ऊ ऊपडसी २६२ ४	पूगा १६२ ४	अगाऊ ४८ ४१
ए एप १५४ ३	हली १७५-१	मल्हे १७७ ४
ऐ ऐम ४-३	मैगल १४८ ४	उपाडे १८६ २
ओ ओडो १५० ८	ढहोला १५२ १	लटकतो १६४ २
औ और १७८ २	सीक ७२ १	ची ३ २

और सतसई की भाषा में स्वर संयोग के उदाहरण अत्यल्प हैं। कुछ स्वर संयोग य हैं—

अइ गणवइ १ ३
 अई सत्तसई ६ १
 आई वयणसगाई ६ १
 आऊ अगाऊ ४६ ४
 ओई सोई ४५ १

इसकी भाषा में अनुनासिक स्वर के उदाहरण भी मिलते हैं—

अँ जँवाई १०१ २, मढा डे २३२ ४
 आँ ढाढाँ २२ आढाँ २३
 इँ किंवाड १२२ ४
 ईँ नीदाणो २३२ २
 उँ मुहगा १८२ १
 ऊँ लूवे १२२ २, झूपडे २२६ १
 ऐँ म २४ २
 औँ मगल १५४ ८, चैकसी ११८ ३

और सतसई में अनुस्वार ध्वनि और अनुनासिक स्वर के लिए '॰' का प्रयोग हुआ है। जिस शब्द में यह अनुस्वार है और कहाँ पर स्वर अनुनासिकता का प्रयोग करता है यह पाठक स्वयं निश्चय कर लेता है। शुद्ध रूप में अनुस्वार रूप में तो कुछ शब्दों में आता है, जैसे—ससय (७६ २) आदि शब्दों में, अन्त्य

गानो म वही वह अनुगामी व्यंजन वा पंचम वण धनकर उच्चरित होता है और कहा वह न रूप म उच्चरित होता है ।

‘बीर सतसई की भाषा म निम्नलिखित ‘यंजनो का प्रयोग मिलता है—

क र ग घ ङ

ख छ, ज झ

ट ठ, ड, ढ, ङ, ण

त थ द, ध, न

प फ ब म म भू

य र ल ल्ह ल व व स ह,

नासिक्य व्यंजनो मे से ज ‘यंजन के प्रयोग का इसमें सबया भ्रमाव है । ‘ङ’ का स्वतंत्र प्रयोग नहीं हुआ है यह खुद सयुक्त व्यंजन के प्रथम व्यंजन के रूप में मिलता है । ण का भूष य उच्चारण सयुक्त ध्वनि रूप म मिलता है वहाँ यह न’ वत उच्चरित होता है । सतसई की लिपि व्यंजन ध्वनियाँ हि दी में नहीं है । इनमें स प्रथम पार्श्विक उत्प्लिप्त अल्पप्राण सघोष यंजन है और दूसरा दत्तोष्ण अल्पप्राण सघोष अर्द्ध स्वर है । इन दोनों का प्रयोग शब्द के आदि में नहीं मिलता है । भू म नासिक्य ‘यंजनो का महाप्राण रूप है । ल्ह ‘ल का महाप्राण रूप है । इनका प्रयोग शब्द के अंत में सतसई में नहीं मिलता है । पुस्तक की व्यंजन माला में दो शिब ‘यंजन ध्वनियाँ श और प लिपिवद्ध नहीं है । जहाँ हि दी या अय भाषाओं में श या प आते हैं वहाँ इसमें ‘स का प्रयोग मिलता है जस सोपित (शोणित) (१२४४) प्रकास (प्रकाश) — (१४) घरसई (घष) (१५५३) बिसहर (बिषघर) (३) । ङ व्यंजन सतसई में नहीं है —उसके स्थान पर ङ प्रयुक्त हुआ है कडता (कडता) (१२३) चडन (चडत) (१००२) । ङ यंजन शब्द के आदि में प्रयुक्त नहीं होता है ।

आदि स्थानीय

क वारण १२

ख सीमो १६१

ग गाऊ १३

घ पर १६१

ङ X—

च चीताणी ७२

छ छानी १८१

ज जेय १६४

झ मपट ५७४

मध्य स्थानीय

हवाल १८३

सिखावणु ५८२

पूग ८६४

जघटसी १६२४

अङ्ग २१२

मिच १३

पाछा १७१

अजरा ४६३

मांभिया १२४३

अल्प स्थानीय

घडक १७१

राख (मस्म) २२१३

सुरग (स्वग) ६११

वध १६४

कुव १७१

मूछ २१४

जेज (दरी) १२२

सुम् १३

ट टोट १०६ १	वेटा ६४-३	निराट (निणय) ६४ २
ठ ठाकुरा २६३ १	छठै ६२ २	पीठ १७७ ४
ड डड २१८ ४	गैडा १६-३	करड (पिटारा) २१८ २
ढ ढीटा (धण्ट) ५६ ४	बाढण ५७ ३	—
ड —	देसडा १६ ३	मड ४६ ४
ण —	जाणताँ ६२ १	जिणू १८ ४
त लूक १ ३	छातिया १५२ १	बत १५४ २
थ थिया १८२ १	हायल १८ ३	जेय १६-४
द देराणी १३५ २	हद ५८ ३	चीद १६ ३
ध घाडबियाँ २३० १	निघडक १६ १	बघ १०४ ४
न निघडक १६ १	ननाण (ननिठाल) ६३ ३	मन ४४ १
प पूजाणो ७४ १	तापण ५८ ३	घाप ४४ ४
फ फिर २६३ २	—	—
ब बलण ७६ १	नाबड २८७ ३	नीड (नीम) २८८ ४
म भ्रूण ५७ २	उम (उमय) २५१ ३	गरम ५८ २
म मू १ २	मामणा (बलया) १८२ ३	लगाम ८२ ४
म्हू म्हारे २८८ ४	साम्हा १७ ३	×
य —	कामर १६ २	सिन्धाय ५८ २
र राणिमा १६ १	नेहरी १६ १	वीर १ ४
ल लाऊ १ १	सलूणी ५५ ३	अमल (अफीम) ४४ १
ल —	हकाळ १७ ४	दळ ४६ ४
ल ल्होडी २५३ ४	भेल्हे १८७ ४	—
व बळ १ ३	अवेर २२६ २	विवेक २२८ २
व —	भोलाविद्या (बहुकाना) २२ ४	वास (वायु) १६ ४
स मदा १ २	देसडा १६ ३	दास १ २
ह हायल १८ ३	आहण १८ २	दीह १ २

क ण य ल तथा व का प्रयोग 'ग' द के आदि में नहीं मिलता है और 'ह' के 'ल' स्थानीय होने के उदाहरण भी सतसई में नहीं मिलते हैं, यद्यपि 'ह' की प्रवृत्ति के अनुसार उनके तत्स्थानीय प्रयोग सम्भव है। व तथा 'व' परिपूरक विवरण में प्रनीत होती हैं। प्रथम का प्रयोग शब्दों में द्वितीय द्वितीय शब्द मध्य में नहीं आती है। शब्द मध्य में व वत्तल शब्दों में मिलता है और व तदभवशब्दों में। अतः दोनों व एक ध्वनिप्रवाह में माने जा सकते हैं। अनेकशः 'म' व का प्रयोग हिंदी व 'म' की दृष्टि है—विणा (बिना), बजता (बजता)। 'य' अक्षर का प्रयोग हिंदी

महल के संस्करण में तो शब्द के प्रारम्भ में स्वीट्ति मिली है पर सपादक द्वय नरान्तम दास स्वामी तथा नरेन्द्र मानात्रत द्वारा सपादित सतसई में उसे अस्वीकार किया गया है। य दोनों ही विद्वान राजस्थानी के विसर्पण हैं।

सतसई के पाठा में बतनी भेद भी मिलता है—जैसे पाहुणा (८४ ३) व पावणी (१२६ १ तथा १२८ ३), जो उनके तत्कालीन उच्चारण विकल्प का संकेत करता है।

‘सतसई’ में संयुक्त व्यंजन कम मिलते हैं। उनकी भाषा की प्रवृत्ति सरलीकरण की ओर है। इससे निम्न > बीकम (३ १), मिथण > भीसण (६ २), ईक्षण > ईक्षणो (१५४ ३), गयद > गीदघो (८३ ३) व त > दात (२१६ २) हो गये हैं। कवि का गगन मंदार तदभव शब्द का है। अतः संयुक्त व्यंजन कम मिलते हैं। उनके अनेक प्रकार हैं—

पहले प्रकार के व्यंजन संयोग प्राकृत की द्वित्वीकरण की प्रवृत्ति के अन्वय में हैं। दूसरे नासिक्य व्यंजन और स्पर्शों से बन है। तीसरे वे हैं जो अतस्था और स्पर्शों के संयोग से बन हैं—

१ द्वित्व धेनी के संयुक्त व्यंजन—

क + क = हयक १६६ ३

ग + ग = गग्गा २४८ १

च + छ = अछर २६० ३

ट + ठ = विणठठा ३५ ३

त + त = सतसई ६ १

त + थ = चवथे ११७ १

प + प = छप्पर १६८ २

२ नासिक व्यंजन + स्पर्श—यद्यपि सतसई में नासिक व्यंजन के लिए पूर्व स्वर पर (‘यि-दी’) का प्रयोग हुआ है पर उच्चारण की दृष्टि से उस परवर्ती स्पर्श का पक्षम व्यंजन ही समझा जाना चाहिए—

मुद्रित रूप

इ + क = कणी १६६ १ सिता १५७ १

= लवाळ ८५ ४

ट + ग = रग

इ + प = मिषणी ८६ ३

न + थ = मच १८१ ३

न + ज = कुजर ६१ ३

न् + ट = अछर बट १८८ २, ४

न + ढ = मडा, सिखी २०१ २, ६

उच्चारित रूप

कणी निसक

सकळ

रग

सिषणी

मच

कुजर

अछर बट

मडा, सिखी

न + त = कत १५४ २	क + त
न + थ = पथ १२६ १	प + थ
न + द = मदर १६४ २, हटा २११ १	म + द, ह + दा
न + घ = सुगधी १२७ ३	सु + गधी
म + व = अम्बक १३४ १	अ + म्बक
म + भ = कुम्भकरण २०२ ३	कुम्भ + करण
= अचम्भो १७४ १	अ + चम्भो

उपयुक्त दोनों प्रकार के संयुक्त व्यंजन शब्द के प्रथम अक्षर में नहीं मिलते हैं।

३ अथ यजन + अतस्थ

पर यजन—य	{	क—य	कयू ६५ ४
	{	ट—य	वाटयो २८० ३
	{	ड—य	डोडया ८३ १
	{	थ—य	हाथ्या १६२ ४
	{	ध—य	प्याला २७१ ३
पर यजन—र	{	ज—र	वज्र १६ ४
	{	त—र	अवक १३४ १, अण २२६ १
	{	द—र	द्रिग १३५ १, द्रमका १६५ १
	{	प—र	प्राणा ८७ ३
	{	म—र	भ्रूण ५७ २, भ्रूह २४२ ४
	{	स—र	सवण १३५ २

ह + व ह — व ह्व १७८ ३, १८१ ३

तीसरे प्रकार के संयुक्त यजन शब्दों में सं परवर्ती 'र' युक्त संयोग प्रायः 'श' के प्रथम अक्षर में मिलता है और य तथा 'व' अर्द्ध स्वरों के संयोग से निर्मित संयुक्त यजन शब्द व आदि और मध्य में मिलते हैं।

'सतसई' की भाषा में कुछ ध्वनि संयोग इसकी प्रकृतिगत विशेषता प्रतीत होते हैं—

(क) इय सं बनने वाले—इय इया दया इयो आदि क उ आहरण प्रचुरता से मिलते हैं—तियण (१६७ ३) डोनणिय (२३२ ३) आविया (२६६-१), पघारिया (२१० ३) भरिया (०३६ १) जोगिया (१४२ १) पिछाणियो (२३३ १) पालियो (२८६ ३)।

(ख) अय आय आव के संयोगों से बनने वाले रूप भी 'सतसई' में मिलते हैं—

मणिहारी जा रो, परी,
 भ्रम न हवेली भाव ।
 पीव मुवा घर आविया
 विधवा कवण बणाव ।

मे रेखांकित अक्षर उक्त कथन को स्पष्ट करत हैं ।

(ग) सतसई की भाषा की एक अन्य विशेषता इसकी शब्दावली के उत्तराद्य अक्षर म ड् ध्वनि के प्रति अधिक भुकाव की है, जो व्यंजन विकार और प्रत्यय रूप में आयी है—

मड (४६४) कडूव < स० कुटुम्ब, बहोड (बहोरि), भडबाँ (भरव)
 < स० भबुद, भीत डा (१०६१) माय-ड (८६३), मडाड (मड + माड)
 (०३२४) ।

(घ) पुस्तक की भाषा का 'ण' की ओर भुकाव अधिक है । यह ध्वनि सस्कृत के 'ण' की स्थानापन्न तो है ही, भाक शब्दों में इसने न के स्थान को भी ग्रहण किया है ।

प्राणा < स० प्राण, मिलण—हि० मिलन (१२८), उडाण—हि० उडान (१२७-४), उतारणो—हि० उतारना (१२८८३)

(ङ) महाप्राणता की रक्षा के प्रति पुस्तक की भाषा में विशेष आग्रह मिलता है, वह न घासमान^१ के समान है न डा० एसन के निष्कर्षों^२ के समान । उसकी प्रवृत्ति भिन्न है । यही महाप्राणता गद में सवन रह सकती है ।

वाहनहार (१६०४), मध्य (१४५४), नह (१२४१) मुट्टि (१०२१)
 मुहारा (२३६२) ।

हेक्लो (एक्लो या अवेला), नह जस शब्दा में वह आरणों की उच्चारण शैली^३ के फलस्वरूप आई है ।

रूप-विचार

संज्ञा

सतसई की भाषा में व्यंजनांत और स्वरांत दोनों प्रकार के प्रातिपदिक धब्बे मिलते हैं—

१ भोसनाप त्रिहारी—भाषा विज्ञान पृ० ४३३ ।

२ डा० एसन की एण जो ए एन १६१७×× में छरे उनके निच छप दोनों लॉजिकल करेक्ट्रिफिकेशन इन टांगरानो पृ० ३ ।

३ इसका कारण द्विपल-वाक्य की उच्चारण-शैली ही प्रतीत होती है ।

व्यञ्जनात् प्रातिपादिक

क-वर्गीय व्यञ्जनात्—कटक (१७१) सास (८१२) खाग (१२०२)
बघ (१६४) ।

ख-वर्गीय व्यञ्जनात्—काच (३५२), मूछ (२५६४), गज (२१२२) ।
ट वर्गीय व्यञ्जनात्—चट (६६४), जेठ (३३) ठठ (२१८४), मूढ
(२४) जागठ (८११) वारण (१५१६) ।

त वर्गीय व्यञ्जनात्—रावत (१५३२), हाय (६२४), बीद (६८२)
जोध (८२), दिन (१२०३) ।

प-वर्गीय व्यञ्जनात्—घाप (८६-१), कडूब (६८२), गरम (५६२)
जाम (पुत्री) ।

य भ्रत्य—माय (१२१२)

र भ्रत्य—घर (१२४)

ल भ्रत्य—सूरजमल (६२)

ळ—भ्रत्य—मैगळ (१५४४)

व भ्रत्य—घव (पति) (७८-२)

स—भ्रत्य—बरस (६०।२)

ह—भ्रत्य—सिपाह (१५२४)

स्वरान्त प्रातिपादिक

अ—हृद्य (१४५२)

आ—पूचाळा (२४६३)

इ—गणवद् (१-३)

ई—घणी (८०३) दाही (३५४)

उ—गुरु (३३)

ऊ—सिधू (८१३)

ओ—माहेरो ८६, भजको ७२३

सतसई के प्रातिपादिका में कुछ स्वायत्त प्रत्यय उल्लेखनीय हैं जिनका ऋ
योग सधुता, प्रियता या घृणा सूचकता में होता है । वे हैं—

ड—मायड (८६-३), बाछडो (२७३), मुह-ड (२७०४)

य—गीदवो (गयद) ७३।३

क—जिको (२५७३) आदि सम्बन्धवाचक सवनामा में एसा ऋन्त ऋन्त
के मध्य में भी प्रयुक्त हुआ है ।

न्ह—डाहळ (११३४)

लिंग

‘सतसई’ के शब्द या तो पुल्लिंग में प्रयुक्त होते हैं या स्त्रीलिंग में। शब्दों का लिंग विधान भी हिंदी के समान है। कुछ शब्दों में लिंग इस प्रकार है—

(१) समय पलटटी सीस (३४) में ‘समय’ का प्रयोग स्त्रीलिंग में किया है। टीकाकार ने भी इसे ‘नारी जातीय शब्द’ कहा है। जबकि इसका प्रयोग संस्कृत हिंदी व राजस्थानी में पुल्लिंग में होता है।

(२) बीरा रो कुल बाट (१४) में ‘बाट’ शब्द का पुल्लिंग प्रयोग संस्कृत के अनुकूल है, पर हिंदी के तुम्हारी बाट देखो और राजस्थानी के ‘गंगाजी की बाट’ जैसे प्रयोगों के वह प्रतिकूल है। स्वयं कवि भी इसका प्रयोग एक अन्य स्थल पर स्त्रीलिंग में करता है— किण दिन देखू बाटही।

(३) इसी प्रकार एक भव स्थान पर दीधी नर नर दाह में ‘दाह’ स्त्रीलिंग में प्रयुक्त है, जबकि यह पुल्लिंग शब्द है।

सभाएँ स्वरान्त एव व्यजनान्त दोनों हैं—

सभा की व्यजनान्तता उसके लिंग नियम में सहायक नहीं है। व्यजनान्त (उच्चारण में) सभाएँ दोनों लिंगों में प्रयुक्त हुई हैं—

पुल्लिंग	स्त्रीलिंग
साव (पुत्र) (६० २)	धन (२५८ १)
बीड़ (५६-४)	नीद (६८ ८)
सीह (५६ ४)	जाम (७८ ४) (पुत्री)

य सभा शब्दों की स्वरान्तता लिंग नियम में सहायक है—

पुल्लिंग	स्त्रीलिंग
गणवड़ (गणपति) (२ ३)	तिथि (३ ३)
ढोली (१५ १)	सोहारी (१४५ १)

फिर भी सतसई का भाषाशास्त्र सभाएँ पुल्लिंग में होती हैं। यदि यह कह दिया जाए कि राजस्थानी के अनेक प्रातिपदिक शब्द निलिगीय हैं और उनके भी प्रत्यय लगान से वे पुल्लिंग शब्द और ई प्रत्यय लगाने से स्त्रीलिंग शब्द बनते हैं तो पर्याप्त नहीं होगी, जस—

निलिगीय प्रातिपदिक शब्द	पुल्लिंग शब्द	स्त्रीलिंग शब्द
नोदान	नोदानो (सोया हुआ भाग्या) (-१६ १)	नीनागी
बट्टर	बट्टरी (२४२ १)	बट्टरी
बाछर	बाछरी (२३-३)	बाछरी

पर अनेक शब्द ऐसे हैं जो भाषाशास्त्र में पुल्लिंग तो हैं पर उनका स्त्रीलिंग नहीं मिलता है जस—मरीमा (१६० १), बघावणा (-५३ १)

स्त्रीलिंग का दूसरा प्रत्यय भग्य है जो प्रायः अनुवाचक भाषाओं में मिलता

है। जैसे—ढोलण (ढोल + ण) < ढोली (१५१), साथण (साथ + ण) < साथी (२५६१), दरजण (२७३)।

णी—स्त्री वाचक अय प्रत्यय है जो कन वाचक सनाओं के साथ लगता है, जैसे—रगरेजणी (रगरेज + णी) < रगरेज, जोगणी (जोग + णी) < जोगी (१४६१)

घाणी—यह स्त्रीवाचक प्रत्यय कुछ शब्दों में मिलता है जैसे—ठकुराणी (ठाकुर + घाणी) < ठाकुर (५११)

उपयुक्त सभी प्रत्यय 'ई' रूपग्राम के सत्त्व हैं, क्योंकि ये परस्पर परिपूरक वितरण में हैं। 'ई' रूपग्राम हम आधार पर माना जाना चाहिए कि अनेक शब्द रूपों में—सना, सवनाम विनेषण, कृत क्रिया आदि रूपों में—स्त्री प्रत्यय—ई प्रत्यय प्रयुक्त होता है अ य प्रत्यय तो अपना अस्तित्व सना शब्दों तक ही रखते हैं—

क्रिया रूपों में (१) क घण माट बिलोवसी (३१३)

(२) बीधी घर घर जोगणी (१४११)

विनेषण रूपों में (१) बीजी दीठा कुल बहू (२४६३)

(२) दरजण सावी भागिया (२७३१)

सम्बन्ध कारकीय परसण में—घोष बाढी घमल री (१८८१)

राजा कुल री रीत (३८४)

दृष्टीय रूपों में बळती घास धीर घण (२५१)

परती रा लीधा फिर (२६३३)

और ये व्याकरणिक रूप उनसे अवित सना नाम के लिंग बोध कराते हैं। अनेक अवस्थायों में तो लिंग का निर्धारण इन्हीं के द्वारा सम्भव है (जसा कि ऊपर दिखाया जा चुका है)।

वचन

सतसई' से सना शब्द का प्रयोग दोनों वचनों में मिलता है—एकवचन और बहुवचन में।

अनेक शब्द ऐसे हैं जिनके एकवचन और बहुवचन के रूप समान हैं—

एकवचन

बहुवचन

दिन

दिन (माट घणा दिन माखता (१३१)

जागड (ढोली)

जागड (भाभी। जागड आपणा) (८११)

धाव

धाव (माला हदा धाव) (२४०-४)

पख व दाग

पख, दाग (दोन्ही पख विण दाग) (२५४३)

पुस्तिग शब्दों के बहुवचन का प्रत्यय 'मा' है, जो ओकारात्त शब्दों में स्पष्ट काय करता दीख पड़ता है—

एकवचन

बहुवचन

पावणो (१२८ ३)

पावणा (विण नूत घण पावणा) (१२५ १)

मुहडो

मुहडा (मुहडा और सिकारसी) (२४ १)

मायो

माया (माया जिण दिन मागणा) (५० ३)

स्त्रीलिंग में यह प्रत्यय—माँ रूप में मिलता है—

एकवचन

बहुवचन

सती

सतियाँ (ठकुरानी सनिया मण) (५१-१)

डाल

डाली (उरसाँ डाली ऊघडी) (१४३ १)

कीड़ी

कीडियाँ (कण कण सब कीडियाँ) (२२१ ३)

बहुवचन की विकारी रूपों का प्रत्यय उभय लिंग में माँ है—

१ कटकी डाहि कळज (१६६ ४)

२ तेगा री घण त्रास (२६६ २)

३ हूँ बलिहारी कायरों (२८२ २)

४ पड बहोळा छातियाँ (१५२ १)

५ रग म चाही जोगियाँ (१६२ १)

ईकारात्त शब्दों में माँ या मा प्रत्यय लगन पर -ई ह्रस्व हो जाती है और ह्रस्वीभूत 'इ' तथा प्रत्यय के बीच अट्ट स्वर य का आगम हो जाता है।

'सतसई' में सज्ञा 'ा'दो का वचन बोध विशेषण सम्बन्ध कारकीय परसग किया रूप, कृदन्त तथा सवनामो में उसी प्रकार होता है जिस प्रकार इन्से लिंग बोध होता है, जैसे—

विशेषण द्वारा वचन बोध

माट घणा दिन मासता (१३ १) में 'दिन' का बहुवचन में होना घणा विशेषण से ज्ञात होता है।

क्रिया द्वारा वचन बोध

(२) काय कलाती । छल कियो (११२ १) में 'कियो' की एकवचनीय ओकारात्तता 'छल' की एकवचनता प्रकट करती है।

क्रिया द्वारा वचन-बोध

(३) बागा डोल विणास (१११ २) में डोल के बहुवचन का बोध बागा क्रिया से होता है।

(४) घर घर बैर बिगाविषा (१२२१) में कमकारकीय 'वैर' शब्द के बहुवचन का बोध 'बिसाविषा' से होता है।

परसग द्वारा वचन-बोध

कुमकरण रा भाडिया, जाण बदर जाय। (२०२३, ४) बहुवचन 'बदर' का बोध 'रा' परसग से होता है।

कृवन्ती द्वारा वचन-बोध

अन्तिम उदाहरण का भूतकालिक 'भाडिया' 'बदर' के बहुवचन होने का संकेत देता है।

सबनाम द्वारा वचन-बोध

(क) वै दिन जो बायरधनो (७६३) 'वै' से बहुवचन 'दिन' का बोध।

(ख) ओ गहणो ओ वेस भव (२६८१) 'वस' की एकवचनता का बोध 'ओ सबनाम' से होता है जो यहाँ विनोपण रूप में प्रयुक्त है।

(ग) घरिया जे त्रण घापणा (२३६१) में 'त्रण' की बहुवचनता 'जे' में प्रकट होती है।

कुछ बहुवचन ज्ञापक सादावसी द्वारा भी शब्दों के बहुवचन का बोध कराया गया है—

(१) मरना सब खेती मिट (१२५१) खेती का बहुवचन में होता 'सब' से प्रकट होता है।

एकवचन के लिए बहुवचन त्रिया का प्रयोग सज्ञा की भावरायकता में हुआ है—घावाँ कत पघारिया (२१२३)।

कारक

'सतसई' की भाषा उस अवस्था की प्रतिनिधि है, जिसमें सज्ञा शब्द विभिन्न प्रकार की वारकीय अभिव्यक्ति करने के लिए कारकीय प्रत्यय तो पूर्णरूपेण अपनाये हुए थे, पर परसगों का आश्रय अभी अभी ले पाते थे। इससे अभिव्यक्तिगत भ्रष्टता बनी हुई थी। सतसई की भाषा में इस दृष्टि से वियोगावस्था कम मिलती है, उसकी संयोगावस्था ही सज्ञा रूपा में दिखाई देती है।

(क) 'सतसई' काय पुस्तक है और काय पुस्तक में शब्द स्थापन का विशेष महत्त्व नहीं होता—अवयव द्वारा अर्थ ग्रहण किया जाता है—पर उसका सबका तिरस्कार भी नहीं होता। 'सतसई' में कारक का बोध शब्द के स्थल विशेष पर प्रयोग से भी होता है चाहे शब्द अपने निविभक्ति रूप में प्रयुक्त हो।

- १ हरम भी गि माय (१२ १) बर्गारकीय रूप
- २ राणी हमदा रावता, हाथी नीब बटाय (१० ३) बर्गारकीय रूप
- ३ तेनी ! बूध घटाहिया । (२८८ १) बर्गारकीय रूप
- ४ हूँ मनिहारो रागिया धूण गिगावण भाव (१७ १२) मप्रदान
- ५ रंग पागो दुगो रहे (१० १) समान
- ६ बटा गे घर बट (१८३ ४) } सम्बन्ध ,
रगवट उमरी राह (२१६) }

७ पग पग चूडे पाछू (७८ ३) अधिकरण

बर्ता और बर्गारकीय ।। रंग उगाहरण प्रचुर मात्रा में मिलते हैं पर तेज बर्तनों में इनकी कमी है ।

(ग) परमम रहित मविमलित रूपों द्वारा भी विभिन्न प्रकार की बर्गारकीय अभिव्यक्ति हुई है—

- १ बर्गारकीय रूप में भी विभिन्न समुदाय—
(क) धार पछामो भूषणो दय कीय म हत (१०१ १२)
(ग) उरगा डाली ऊपडी (१८३ १)
- २ बर्गारकीय रूप में भी द्वय विभक्ति युक्त—
(क) बरवां हाहि बलज (१६६ ४)
(ख) जम री भूछां तागवो (२१ १)
(ग) डोलणिय पण तेडव (२३२ २)
- ३ बर्गारकीय रूप में भी विभक्ति युक्त—
(क) हाथी नीब बटाय (१० ३)
(ख) रंग धारा पोहा गुरा दाब भजका देस । (३६ ३४)
- ४ संप्रदान बर्गारकीय रूप में भी विभक्ति युक्त—
(क) पहली बाहण पाहुणा महीज मनुहार । (१६ ३४)
(ख) राणी इसडा रावता हाथी नीब बटाय । (१० ४)
- ५ अपादान बर्गारकीय रूप में भी विभक्ति युक्त—
(क) बहूँ पहाडा पार (२६ ४)
- ६ सम्बन्ध बर्गारकीय रूप में भी विभक्ति युक्त—
(क) कुबणतां कर बाधिया (१५१ ३)
(ख) देखो देवर भाछट हाथळ हाथ्यां सोस (१६२ ३४)
(ग) भोग मिलीज किम जठ नरां नारियां नास (१०३ १,२)
- ७ अधिकरण बर्गारकीय रूप - भी 'ऐ' तथा 'ए' विभक्ति युक्त—
(क) उरसा डाली ऊपडी (१४३ १)
(ख) बरी बाड बामडो (१२० १)

(ग) आज घरे सामू । वह (६८-१)

८ सम्बोधन कारकीय रूप 'आ विभक्ति युक्त—

(क) कतन छेडो ठाकरा । (२१८ १)

(ख) इ धर आया रावता । (२१७ २)

उपयुक्त विदलेषण से ज्ञान होता है कि पुस्तक की भाषा मे 'आ' परसगरहित सविभक्ति शब्दरूपों की प्रचुरता है। बहुवचन की विभक्ति 'आ' है जो सभी कारकीय रूपां मे मिलती है। एकवचन की विभक्ति 'ए' है जो कर्ता, कम, संप्रदान व अधिकरण मे मिलती है, पर प्रथम दो मे इसका अत्यल्प प्रयोग हुआ है। अधिकरण मे ए विभक्ति भी मिलती है।

(ग) मतसई की भाषा मे परसगों की अल्पता है—

१ कर्ताकारकीय व संप्रदान कारकीय रूपों मे कोई परसग नहीं मिला है।

२ कमकारकीय रूप का परसग है—नू

(क) पायो हेली । पूत नू सोमल यण सपटाव (६३ १ २)

३ करण कारण के परसग—थी हूत हू

(क) देखीज निज मोल थी (१६१ १)

(ख) हूँ मड हूत बिसेस (२७६-४)

(ग) म यण रहणी हाथ हू (१६० ३)

४ संप्रदान-कारक का परसग—नू

(क) यण नू आळगसी यणो

सुणिवा बागो धार । (७१ १, २)

५ सम्बन्ध कारक के परसग—री, रा रे, रो चा, हदा हद

(क) मिजमानी री बार (१३६ ४)

(ख) देराणी द्विग मोघ रो (१३५ १)

(ग) फूलता रण कत र (१४३ ३)

(घ) मदर रो घरहाट (१६४ ४)

(ङ) गूढ घणी चा गाजणा (१३५ ३)

कोसां चा सुण डोलडा (१३५ ३)

(च) भालां हवा घाव (२४० ४)

(छ) जाँचा हन तापण (५८ ३)

६ अधिकरण कारक का परसग—म

(क) पोत जणी मे मोतियां जूडो भगळ दत । (१०२-३ ४)

(ख) बवरी में पीछ गियो बवरी भरणी कत । (१०० ३ ४)

(घ) इन परसगों मे सम्बन्ध कारक के परसग बड़े महत्त्वपूर्ण हैं। ये भेदक और भेद (अधिकरण और अधिकृत सम्बन्ध) के सम्बन्ध के साथ भेद के लिए

वचन व कारक की भी अभिव्यक्ति करते हैं—

घोषारात् परसग—मेघ पुत्निग, एकवचन और अविकारी वर्ता

घाषारात् परसग—भद्य पुत्निग बहुवचन और अविकारी वर्ता

य अधिवरण के अनिवार्य कारक रूप

ईषारात् „ भेद्य स्त्रीलिङ्ग सभी वचन व समा कारकों में

ऐषारात् „ भद्य पुत्निग और अधिवरण कारक में

(३) 'सतसई' में कुछ शब्द परसगों का स्थान पर प्रयुक्त हुए हैं—

(१) बाजों व तिर चेतना, भूना वचन मिगाय (५६ २, ४) करण

कारक

(२) कत परी बलिहार (१८० २) सप्रदान कारक ।

सवनाम

'सतसई' में सभी प्रकार के सवनाम प्रयुक्त हुए हैं । पुरुष वाचक तथा सम्बन्ध वाचक सवनामों के प्रयोग का आधिक्य है । वतमान राजस्थानी सवनाम रूपों में विद्यमान लिंग अभिव्यक्ति का पुस्तक की भाषा में पूर्ण प्रस्तुत नहीं हुआ है । भक्त सवनामों के लिंग निर्धारण के लिए क्रिया विशेषण आदि शब्द रूपों की ओर देसना पड़ता है । किसी एक रूप का विभिन्न कारकों में प्रयोग उनकी उल्लेखनीय विशेषता है—

सतसई के सवनाम रूप ये हैं—

(१) पुरुष वाचक सवनाम—इसके तीन भेद मिलाते हैं—

(क) उत्तम पुरुष—इसके दोनो रूप इस प्रकार हैं—

अविकारी रूप—मैं हूँ

विकारी रूप—मो भूझ, म्हा

उपयुक्त रूप एक वचन के हैं । बहुवचन के रूप सतसई में नहीं मिलते अविकारी रूपों का एकवचनीय प्रयोग देखिये—

मैं तो बिन सब हाँसिया

× × ×

हूँ मड हूत विसैस (२७६ १ ४)

मो, भूझ व म्हा में से प्रथम दो के स्वतंत्र प्रयोग विविध कारकों में मिलते हैं पर तृतीय—म्हा के साथ सवत्र सम्बन्ध कारकीय परसग रो, री आदि मिलते हैं—

(१) अतरो अतर भूझ व (६३ ३) सम्बन्ध कारक में प्रयोग

(२) मो वण जहर समान (६२ ३)

„

स-परसर्गीय रूप इस प्रकार हैं—

(१) मोजू धोछ कचुवै

हाथ दिखातीं साज । (२६६ ३४) कमकारकीय रूप
विकारी रूपों का सविभक्ति प्रयोग भी मिलता है—

पड़तो मोय पुगाय (२८६-४) —कमकारक में -‘य’ विभक्ति

(ख) मध्यम पुरुष	एकवचन	बहुवचन
अविकारी रूप	तू	ये
विकारी रूप	तौ, या, तूम	था

एक वचन के विकारी रूपों का प्रयोग स्वतंत्र और परसग सहित दोनों रूपों में मिलता है—

स्वतंत्र प्रयोग

(१) लोहारी । तो पीव रा, बले न पूजू हृष्य (१४५ १, २) सम्बन्ध
कारकीय प्रयोग

(२) तूझ मडाई होय (२७६ ४) सम्बन्ध कारकीय प्रयोग

॥ परसग प्रयोग

कुछ धारो रण पीछणू (८८ १) सम्बन्ध कारकीय रूप

बहुवचन का अविकारी रूप -ये है जिसका इस प्रकार प्रयोग होता है—
भाभी ये गिणता खरच (१६१ ३)

यहाँ कर्ता कारकरूप है पर इसका प्रयोग एकवचन के लिए आदरायकता में हुआ है ।

बहुवचन के विकारी रूप—या का प्रयोग इस प्रकार मिलता है—

बाई । यां रो खीर (१६८ ४)

यहाँ ‘यां’ एकवचन के लिए आदरायकता में प्रयुक्त है । इस प्रकार के प्रयोग राजस्थानी की अपनी विशेषता है ।

उपयुक्त सवनाम प्रकारों में लिंग भेद नहीं मिलता है—

(ग) भ्रम पुरुष	एकवचन	बहुवचन
अविकारी रूप	सो	व
विकारी रूप	नि तिण, उण सो	उण सो, ति

इस सवनाम के विकारी रूप ही अधिक मिलते हैं । लिंगिक भिन्नता के उदाहरण पुस्तक में नहीं मिलते हैं । अविकारी रूप में सो और ‘व’ का प्रयोग इस प्रकार हुआ है—

(क) सो भी सो धक कतरी (२४२ ३)

(ग) य मड पास हाथ (३१ ४)

दोनों उदाहरणों में सवनामा का प्रयोग विशेषण रूप में है।

विकारी रूपा के प्रयोग दस प्रकार हैं—

(क) तिण रो बाल्हो बाछणो (२७ ३) सम्बन्ध कारक में

(ख) धीर तिणो ॥ धीन (३७ ४)

(ग) उण मड एक महेग (३७ ७) कारण कारक रूप में

(घ) सो सीत मो गह (१६१ ४) कम

(२) निश्चय वाचक सवनाम—

इसके दो भेद होते हैं—

(क) निश्चयती

(ख) दूरवर्ती

(क) निश्चयती—

विकारी रूप

धो एह

विकारी रूप

धा (स्त्री) इण, ई

अविकारी रूपा में उदाहरण हैं—

(क) धो गहणो धो वेस भय, बीज धारण कत (२६८ १२) कर्तारकारक रूप में।

(ख) ईखो सगत एह (२३ २)

विकारी रूपों के उदाहरण हैं—

(क) इण रो भोगण हार जे (१६५ २) सम्बन्ध कारक में

(ख) इ रजपूतो माह। (२१५ ४) सम्प्रदान कारक में

(ग) धा कमजती कतरी और न पूग भोज (१७८ १२) कमकारक में

(घ) दूरवर्ती—पुरुष वाचक सवनाम के अर्थ पुरुष वाले रूपों से इसके रूप अभिन्न हैं।

(३) अनिश्चय वाचक

इस प्रकार के सवनाम का प्रयोग सतसर्द्ध में नहीं मिलता है। कुछ ऐसे शब्द प्रचल्य हैं, जो इस सवनाम की भाँति प्रयुक्त हैं—

भाल—निरदय दीठा आन भड (१८५ १) विशेषण रूप में प्रयुक्त है।

ओरा—ओरी रा कर ओरठ (१८४ १)

सब—मैं तो बिन सब हाँसिया (२७६ १)

(४) सम्बन्ध वाचक

	एकवचन	बहुवचन
अधिकारी	जिको	जे
विकारी	जि, जिण जेण	ज्याँ

अधिकारी रूपा के प्रयोग इस प्रकार हैं—

(क) हयलेव जुडियो जिको (२१७ ३) विशेषण रूप में

(ख) भरिया जे त्रण आपणा (२३७ १) विशेषण रूप में

विकारी रूपा के प्रयोग इस प्रकार मिलते हैं—

(क) जिण रँ होदे जेठ (२३७ ६) सम्बन्ध कारक

(ख) जिके तमासो जाण (१६६ ४) कर्म कारक में

(ग) जाणो भाभी ! जेण मज बटवतो नीसाण (१६४ १२) विशेषण रूप में, अधिकरण कारक में ।

नित्य सम्बन्धी

नित्य सम्बन्धी सवनाम रूप में 'सा' नाम का प्रयोग मिलता है जिसके प्रयोगों पर अथ पुरुष उपनीपक से विचार किया जा चुका है। उनके विकारी रूप तिण का प्रयोग इस प्रकार मिलता है—

जिण वन भूत न जावताँ

× × ×

तिण विन जवुक ताम्बडा (२०)

यहाँ अधिकरण कारक में विशेषण रूप में तिण शब्द प्रयुक्त है ।

जिके सम्बन्ध वाचक सवनाम का प्रयोग नित्य सम्बन्धी रूप में मिलता है—

भरियाँ जे त्रण आपणा

× × ×

जाण न धव दीघा जिके (२३६ ३)

यहाँ अथ पुरुष सवनाम भी इस रूप में प्रयुक्त हुआ है—

रोह हुवा जीव जिके

× × ×

ध मड धान हाथ । (३३ ४)

(६) प्रत्ययवाचक

इस सवनाम के नाभिक व व्यंजन को दो स्वरा के साथ प्रयुक्त देख सकते हैं—या तो अग्रस्वर ई या पश्चस्वर अ या उनके अथर्व्यनि रूपों के साथ—

अविकारी रूप—बी, बवण कुण

विकारी रूप—विण, विमू

इनके उदाहरण हैं—

(क) रीत मरता बील बी ? (६२ ३) अविकारी कर्ता रूप म

(ख) बवण हवाल सोह ? (१७ ४)

(ग) विण बीध विण हुय्य (१०६ २) वरण वारक रूप म

(घ) किसू बुसायो बाल (२३२ २)

"

निज वाचक

इसके रूप इस प्रकार हैं—

अविकारी रूप—आप, निज

विकारी रूप आपणा आप रा निज

उदाहरण हैं—

(क) आप बसाया भूपडा (अविकारी कर्ता रूप म)

(ख) मरियाँ जे त्रण आपणा (२३६ १) सम्बन्ध वारक रूप म

(ग) भाँटी सासू आपरो (१६७ १)

"

(घ) देखीज निज गोत थी (१६१ १) अपादान वारक रूप मे

आदरवाचक

आदर वाचक आप' वा प्रयोग अल्प हुआ है। इसके स्थान पर अन्य पुरुष वाचक बहुवचन सवनाम का प्रयोग मिलता है—

बाई ! याँ रो बीर (१६८ ४)

सतसई मे कुछ समुक्त सवनाम भी मिलते हैं—

(१) सो कुण—सो-कुण कत समान (१७३ १)

कुछ अवस्थान्ना म विशेषण का प्रयोग सवनाम की तरह हुआ है—

(१) दूजो की जम डड (२१३ ४)

(२) भाधा विण सिर भोलसी (१७६ ३)

विशेषण

सतसई मे विशेषणों का प्रयोग कम मिलता है। इसके विशेषण रूपों को दो श्रेणियों में रखा जा सकता है—

(क) स प्रत्यय विशेषण

(ख) अप्रत्यय विशेषण

(क) अप्रत्यय विधिपण वे हैं जो वाक्य में प्रयुक्त होने के लिए किसी प्रत्यय को अपनाते हैं और अपने विशेष्य के अनुसार स्वरूप बनाते हैं—

(१) एको रम उतारणो

जेठ न दीठो जग । (१८८ ३४) } पुल्लिङ्ग के श्रोकारात्

(२) नत घणो ही साकिडो (१८९ १) } विशेषण

(३) फाळी घन्छर छक न कर (२६१ १) } स्त्रीलिङ्ग के ईकारात्

(४) जा घर सेती ऊजळी (२८-१) } विशेषण

इनमें से पुल्लिङ्ग श्रोकारात् विशेषण का विकारी रूप आकारान्त है, जो सभी विशेष्य रूपों के साथ प्रयुक्त होता है—

(१) काला दरड करत (२०८-४)

(२) नीचा करसी नण (२६४ ४)

ऐसे स्त्रीलिङ्गीय विशेषणों की विशेषता उनकी ईकारात्तता है, जो सभी रूपों में पाई जाती है—

(१) पहली बाहुण पाहुणां

मडोज मनुहार । (१६३ ३,४) (यहाँ विशेष्य स्त्री 'मनुहार' है)

(२) खागा महणी खात (१७२-२)

पर कही रही ईकारात् विशेषण (जहाँ वह संस्कृत पुल्लिङ्ग विशेषण से आया है) भी पुल्लिङ्ग में प्रयुक्त हुआ है—

छोल सुणातां मगळी (१०० १)

यहाँ मगळी > संस्कृत मागलिक से बना है ।

बहुवचन के विकारी रूप का प्रत्यय आ है, जिसका प्रयोग इस प्रकार मिलता है—

साखी बातों एकलो—म साखी और बातों का प्रत्यय विधान अवलोकनीय है । यह विधिपण विशेष्य की एकरूपता संस्कृत शैली पर है ।

कहीं विशेषण ने ही विशेष्य के कारक रूप को अपना लिया है और विशेष्य अविकृत है (० प्रत्ययप्रयुक्त है)—

पहर चवत्थ पोडियो (११७ १) में 'चवत्थ' शब्द अधिकरण की 'ऐ' विभक्ति युक्त है ।

(ख) 'सतसई' के कुछ विधिपण अप्रत्यय भी हैं—

(१) पैसां दहल अपार (२०७ २)

(२) घण तोपां घर घुजिया (१५४-१)

'घण' जैसे विधिपण के सप्रत्यय होने के उदाहरण भी 'सतसई' में मिल जाते हैं—नत घणाम साकिडो (१८९ १)

(ग) गुणवाचक विधिपण—

(१) पैसां दहल अपार (२०७ २)

(२) नीचा बरसी नण

(३) बाली भच्छर । आदि इसके उदाहरण हैं ।

(ख) सत्यावाचक विशेषण के विविध प्रकार मिलते हैं—

(१) पला सुणिया पाँच स (१७६ १) (गणना वाचक)

(२) पहली बाहण पाहुणा मडीज मनुहार । (१६२ ४) (क्रम वाचक)

(३) उग जिम ठूणा घमस (१५६ १) (भावति वाचक)

(४) मव अधूर भावतो (१७५ ३) (अपूर्ण सत्या वाचक)

(ग) परिमाण वाचक विशेषण 'अतरो अतर' (६३ ३) जैसे वाक्यांशों में देखा जा सकता है ।

सभी प्रकार के विशेषणों का प्रत्यय विधान सभा के समान है ।

क्रियापद

'सतसई' क क्रिया पद हिंदी के समान वियोगावस्था को नहीं प्राप्त हुए हैं । वे प्रायः प्रा० मा० आ० भा० स विभक्तितो सोपान रूप में दिखाई देते हैं । इस लिए उनमें न सहायक क्रिया की सहायता से अभिव्यक्ति को संभाला गया है और न समुक्त क्रिया रूपों के प्रयोग बाहुल्य द्वारा उसे समर्थ व सशक्त बनाया गया है । भूतकाल रूपों तथा वृद्ध तीर्थ रूपों में बने क्रियारूपों में सतसई का क्रिया अभिव्यक्ति कौशल निहित है । क्रिया रूपों की स्थिति ऐसी ही है जसी सभा रूपों की । वहाँ से कुछ परसर्गों ने अभिव्यक्ति को संभाला है पर यहाँ सहायक क्रिया के अभाव में अभिव्यक्ति शिथिल हो गई है । यहाँ एक क्रिया रूप अनेक प्रकार के कालों की अभिव्यक्ति करता है और अनेक क्रियारूप एक काल की अभिव्यक्ति करते हैं ।

सतसई की अधिकान धातुएँ एकाक्षरी हैं । वे स्वरांत तथा व्यजनांत हैं—

(क) स्वरांत धातुएँ

आ (२१) ला (११), या (११), खो (१६१), ल (३१३)
जो (देखना) (१४८४) हो, जो (६५३) आदि ।

(ख) व्यजनांत धातुएँ

कद् (निकलना) (१२३) तड (नाचना) (१७३) मिच (नेत्र बंद करना) (१७३), पूग (पहुँच) (१४६४), बार (योछावर करना) (१०६३) गुण (१०४१), पिछाण (१००२) आदि ।

कुछ धातुएँ उपसर्ग के योग से बनी हैं—

मा + हण (मारना) (१८३) वि + लग (लगना) (१०२२), वि + लस

(गोमित होना) (१०८ १), अवेख (अव+ईख—देखना) (२४६-१)

कुछ धातुएँ दो या अधिक अक्षरा की भी हैं—

दकाल (११-२) हकाल (१७ ४)

ऐसी धातुएँ सनाया से बनी हैं और नामधातु श्रेणी की हैं)

प्रेरणायक धातु-रूप

ऐसे धातु रूपा का व्युत्पादक प्रत्यय भा भाव या -भा डू है, जिनके धातु में सयोग के साथ उसके प्रथम स्वर का ह्रस्वीकरण हो जाता है—

छिप+भा ~~~ भाव=छिपा ~~~ छिपाव (११० १)

दिख+भा ~~~ भाव=दिखा ~~~ दिखाव (२०८ ४)

घाप+भा ~~~ भाव=घपा ~~~ घपाव (२८८ ३)

छोड़+भा ~~~ भाव=छुड़ा, ~~~ छुड़ाव

सतसई की भाषा में -भाव प्रत्यय का वाहुल्य है। 'भाड' प्रत्यय भूता-माय है। इसका प्रयोग कुछ ही वस्तुधा के साथ मिलता है।

नामधातुएँ

नामधातुधो का प्रयोग 'सतसई की भाषा में मिलता है। ऐसी धातुओं की मर्याद अल्प है। उनमें से एक-दो हैं—

बटक (८६ ४) (बटका सना से बनी है)

घपण (२६१ २) (घापण सवनाम से बनी है)

इनका रूप विधान साधारण धातुधा की तरह होता है।

वाच्य

सतसई में क्त तथा कर्मवाच्यो के प्रयोग मिलते हैं। क्त वाच्य बनाने की प्रक्रिया सयोगात्मक अवस्था में है। हिंी के समान ✓ जा धातु के रूपों का प्रयोग करके इसका निर्माण नहीं किया जाता है। अपितु इसके लिए प्रत्ययों का उपयोग होता है जो धातु के साथ लगकर उसे कर्मवाच्य का रूप प्रदान करते हैं। इसकी प्रक्रिया ऐसी है—

भाय — प्रत्यय द्वारा — कह+भाय = कहाय (३०८)

ईज — प्रत्यय द्वारा — सोच+ईज+ऐ=सोचीज (१६० २)

पेख+ईज+ऐ=पेखीज (२६६ ३)

भाव — प्रत्यय द्वारा — जाण+भाव+इयो=जाणवियो

(भूत०) (६५ ४)

इस प्रकार निर्मित धातुधा के रूप नेप क्रियाधो के समान चलते हैं, उनमें

किसी भिन्न तिङ्तो को अपनाने की प्रक्रिया सतसई में नहीं है।

कृदन्त

सतसई की भाषा में कृदन्तो का महत्वपूर्ण स्थान है। इसकी भाषा वह है जिसमें कृदन्तो ने नियारूपों का स्थान तो ले लिया था पर अथगत स्पष्टता लाने के लिए उन्होंने उत्तरकाल में जिन सहायक क्रियारूपों को अपनाया था वे अपना अस्तित्व सतसई तक नहीं बना पाए थे। अतः कृदन्तो में रूपात्मक स्पष्टता के साथ अथगत स्पष्टता नहीं मिलती है।

(क) वर्तमान कालिक कृदन्त

सतसई में वर्तमान कालिक कृदन्तो के दो रूप मिलते हैं—

(१) यजनात् धातुओं के साथ अत या अत् प्रत्यय लगता है।

(२) वे जो स्वरात् धातुओं से बनते हैं और जिनमें -अत् प्रत्यय के पूर्व व का प्रागम विकल्प रूप से होता है। रूप इस प्रकार हैं—

(क) लटक + अत् = लटकतो (१६४ १)

(ख) कूक + अत् = कूकतो (६ १)

(ग) जा + अत् = जाता (१८ १)

(घ) जी + व + अत् = जीवता (२५६ १)

(ङ) मर + अत् = मरता (६२ २)

उपयुक्त कृदन्तो के रूप सप्रत्यय विशेषणवत् होते हैं। अविकारी रूप में इनके प्रत्यय एकवचन व बहुवचन में क्रमशः ओ एव आ है। विकारी रूपों के वचनगत रूप आ एव आ प्रत्यययुक्त होते हैं।

सात्कालिक कृदन्त

ऐसे कृदन्ता के रूप वर्तमान कालिक कृदन्तो से अभिन्न हैं—बोलता जल लाय (२४० २) में सात्कालिकता का बोध किसी याकरणिक् युक्ति—प्रत्यय या शब्द से न होकर प्रसंग विशेष में कृदन्त रूप के प्रयोग पर निर्भर करता है।

नजर पड़ता नाह (१५२ २) से भी उपयुक्त वचन की पुष्टि होती है।

भूतकालिक कृदन्त

सतसई में भूतकालिक कृदन्तो की रचना निम्न प्रकार से सम्पन्न होती है—

(क) धातु + आ प्रत्यय के योग से

(ख) 'क' के अनुसार, पर ओ प्रत्यय के पूर्व द्य प्रत्यय जोड़कर

(ग) 'क' के अनुसार पर ओ प्रत्यय के पूव आण प्रत्यय जोडकर इसने उदाहरण ये हैं—

(क) विणटठ + ओ = विणटठा (२४१-४) (नण विणटठा नाह)

(ख) घपाड + इय + ओ = घपाडियो (२८८) (हली दूध घपाडियो)

(ग) पूज + अण् + ओ = पूजाणो (७४१) (पूजाणो गण मोतिया)

भूतकालिक वृद्धता के अविकारी एवं विकारी रूप उत्तमानकालिक वृद्धता के समान है। इनका प्रयोग विशेषणवन हाता है।

स्त्रीलिङ्ग की प्रक्रिया धातु + ई प्रत्यय के योग ॥ सम्पन्न होनी हैं। ऐसे शब्दों की रूप रचना ईकारात् सत्ता शब्दों के समान है।

काल-रचना

सामान्य वतमान काल या वतमान निश्चयाय

इस काल की रचना इन प्रत्ययों द्वारा होती है—

	एकवचन	बहुवचन
उत्तम पुरुष	ऊ	आ
मध्यम पुरुष	ऐ	ओ
अग्र्य पुरुष	ऐ	ऐ

उदाहरण इस प्रकार मिलते हैं—

(१) सदा कहाऊँ दास (११) }
(२) करूँ पहाड़ा पार (२६१) } एक वचनीय रूप

(३) बाढा चावुन-वण (१२३)—बहुवचन

(४) व भी सुणता ऊफण (७३)—अग्र्य पुरुष बहुवचन

(५) कायर री घण यू कहै (२८०१)—अग्र्य पुरुष एकवचन

(६) मोझा की चहरो मग्ना (१२१)—मध्यम पुरुष बहुवचन

ऐस प्रत्ययों के पूव स्वरान धातुओं के पदचान -य जोड दिया जाता है। वतमान निश्चयाय की अभिव्यक्ति उपयुक्त प्रत्यय विधान के अतिरिक्त अग्र्य कई रूपों से हुई है—

(क) अग्र्य प्रत्यय द्वारा (१) सो बानत कहाय (१०४) कमवाच्य मे

(२) सकट हचमफा खाय (२७२) कमवाच्य म

(ख) अत प्रत्यय द्वारा (१) मूछाँ मूह चढन (१००-१)

(२) जाणा विरद जपत (१३४)

(ग) -य प्रत्यय द्वारा (१) रावत आयी भोकरी सदा सुहागण हाय।

(२५५ २,४)

(२) लोह चिणा र चावण दान विहणा घाय ।

(२१६ १,२)

(घ) ए प्रत्यय द्वारा —रण पाछे दुमनो रहे (३० १)

घतमान सभावनाय—इस काल की अग्नि प्रकृत वतमान कालिक कुदृता के प्रयोग से होती है—

वसण सती धण रगनी

दीधी आस छुडाय (२८४ ३४)

भूत निरुचयाथ

इसका प्रत्यय विधान इस प्रकार है—

पुल्लिंग			स्त्रीलिंग
	एकवचन	बहुवचन	
उत्तम पुरुष	ओ इयो	आ इया	ई
मध्यम पुरुष	ओ इयो	आ इया	ई
अन्य पुरुष	ओ इयो	आ इया	ई

उपयुक्त तालिका से यह ज्ञात होता है कि सभी पुरुषों में पुल्लिंग—एकवचन का प्रत्यय आ है और बहुवचन का आ। स्त्रीलिंग में ई प्रत्यय आता है। ये प्रत्यय धातु के बाद आते हैं। कुछ उदाहरण ये हैं—

(१) क दीठो हय आवतो (१५० १) } कर्ता कारक एकवचन

(२) हली वचण सिपावियो (१५० ३) } पुल्लिंग

(३) क पोता र बेटा यियो
ल घर म बाधियो जाळ } कर्ता कारक, एक वचन, पुल्लिंग

(४) पूत महा दुख पातियो (२६५ १)

(५) घरज गमायो आव (४४) (कर्म—एक वचन स्त्रीलिंग)

(६) समय पलट्टी सीत (कर्ता—एकवचन, पुल्लिंग पर स्त्रीलिंग रूप में प्रयुक्त)

(७) घाणी उर जाणी अनुन (कर्म—स्त्रीलिंग एकवचन)

(८) देराणी नुल ऊरजी (२५७ १) (कर्ता—स्त्रीलिंग एकवचन)

कुछ निया रूपों में प्रत्यय और धातु के बीच घ जाड़ निया जाता है—

धातु + घ + प्रत्यय (तालिका के अनुसार)

(१) लीघो घण नाळेर (२४६ ४)

(२) दीघो लोह तुकाय (६ ४)

(३) दीघा गर गुहाण (२८ ४)

यह रचना विधान कुछ धातुओं से ही सम्बंधित है वे हैं— ल, द आदि ।

पूण भूत

इस काल की अभिव्यक्ति के लिए कोई स्वतन्त्र रूप रचना नहीं है। भूत निश्चयाथ के रूपा द्वारा ही इसकी अभिव्यक्ति प्रसगाधीन होकर आती है—

- | | | |
|---|---|------------|
| (१) हयल्लेवं जुडियो जिको
हम न छूट हाथ | } | (२५७ ३ ४) |
| (२) धरिया जे नण भापणा
मुख मुख लीधा माय | | |
| (३) वल्लण कडायो भतर धण
मुहधो लसी कोण | } | (२७५ ३, ४) |
| | | |

मे उक्तकाल के अथ प्रसग के आधार पर ही ग्रहण किए जाएंगे।

अपूण भूत

इस काल की अभिव्यक्ति सतसई में वर्तमान कालिक कृदतीय रूप से हुई है। इसलिए इसमें वचन व लिंग भेद भी मिलता है—

- | | |
|--|-------------------------------------|
| (१) भठ घणा दिन मालता (१३ १) | (कर्ता—यद्वचन पुल्लिङ्ग) |
| (२) दिन दिन मोल्लो दीसतो (६५ १) | (कर्म—एक वचन, पुल्लिङ्ग) |
| (३) कुळ पारो रण पीडणू
मोनू कहती माय | } (८७ १ २) (कर्ता—स्त्रीलिंग एकवचन) |
| | |

भविष्यत् निश्चयाथ

इस काल रचना का प्रत्यय सी है, जो सभी पुरुषा लिंगों और वचना में मिलता है—

- | | |
|-----------------------------|--------------------------|
| (१) चूडो जिन दिन चाहसी | (कर्ता—स्त्रीलिंग एकवचन) |
| (२) मुडिया मिलसी गीदवो | (कर्म—पुल्लिङ्ग एकवचन) |
| (३) माला ऊ मिह भाजसी (२४ ३) | (कर्ता—पुल्लिङ्ग एकवचन) |

इसी सी का ध्वनि स्पातर ही प्रत्यय भी इसी काल की अभिव्यक्ति करता है पर इसके उदाहरण अत्यल्प हैं—

हैक साय पपाडही (१६८ ३)

इन नियमित प्रत्ययों के अतिरिक्त कुछ अथ प्रत्यय भी इस काल की अभिव्यक्ति इस प्रकार करते हैं—

- | | |
|-----|----------------------------------|
| भाय | लाया वाता एकला |
| | चूडो मो न सजाय (१०० ४) (लजायेगा) |
| एस | भव दूज भेटेस (२७३ ४) (मटगा) |

भा रहिया नइ वीर ही
जाणा विरद जपत (१३ ३, ४) (जानेगा)
ईजे जीव विणट्टा जे कढो,
नाम रहीजे नेव (७५ ३ ४)

विधि—

इस क्रिया रूप के दो भेद सतसई में मिलते हैं—

क—आदरायक

ख—सामान्य

विधि प्रयोग प्रायः मध्यम पुरुष में ही हुआ है—

(क) आदरायक विधि—

इसके प्रत्यय हैं ईज ईजिये

१ सोधी न लगार (१६० २)

२ लहग मूळ चुकीमिय (२६६-३)

३ दरजण ! लायी आगिया } (२७२ १ २)
आणीज अब मूळ ।

(ख) सामान्य विधि—

(१) इसमें धातु मूल रूप में ० शून्य प्रत्यय के साथ प्रयुक्त होती है—

(क) उठ यियो घमसाण (६२ ४)

(ख) बाला ! चाल में बीसरे } एकवचन के साथ
(ग) बेटी ! बसण निवार

(२) ए प्रत्यय द्वारा—

बाला ! चाल में बीसरे (६२ १) एकवचन के साथ

(३) ओ प्रत्यय द्वारा—

नरा ! न ठीणा नारियाँ ईमो सगत एह (बहुवचन के साथ)

(४) -य प्रत्यय द्वारा—

रण सेता मिड जाय (६१ २)

पूर्वकालिक क्रिया

इस क्रिया रूप की रचना अनेक प्रत्ययों से होती है। वे हैं—प्राय, कर ० (मूय) ए र। इस क्रिया का प्रयोग अन्वय के समान होता है। उदाहरण हैं—

-प्राय (क) आव भोग उठाय (२५ ८)

(ख) दाढ़ा प्रलय ! लाय (२८ ४)

- घ तिण मूर रो नाव ले (३१ ३)
 कस बाध करवाळ (३२ २)
 ए भोला जाणे भूलिया (६० १)
 र भोलो देर मुलाय (६१ ४)
 -कर इसे प्रत्यय कहना उपयुक्त नहीं है अपितु यह समुक्त क्रिया का उत्तराक्ष है पर प्रत्यय रूप ही दिखाई देती है—ढाकी ठाकर सहण कर (८० १)

निराधक सज्ञा

इसका प्रयोग सज्ञा के समान होता है पर लिंग भेद इसमें नहीं होता और न वचन भेद। यह रूप दो प्रत्यय द्वारा सम्पन्न होता है—

घण—(व्यजनात् घातुघो के साथ)—चढणो (८२ १), लूटण (२२७ १)
 स्वरात् घातुघो के साथ घण के पूर्व व प्रत्यय आता है—

घीवण खावण

र—लेवो (सो लेवो कुल सार) (१६७ १)

ण—जाण न घव दीघा जिके (२६३ ३)

वस्तुतः ण प्रत्यय 'घण' प्रत्यय ही है जिसका आदि स्वर 'घ' घातुघा के साथ संधि की प्राप्ति हो जाता है।

समुक्त क्रियापद

'सतसई' में समुक्त क्रिया के उदाहरण अधिक नहीं मिलते हैं। इसकी रचना में जा ल दे आदि के त्रिरूप उत्तराक्ष में काल के लिए प्रयुक्त होते हैं और मूल घातु के पूर्वकालिक रूप या सहायक क्रिया रूप पूर्वाक्ष रूप में आते हैं। इसकी रचना इस प्रकार मिलती है—

मूल क्रिया का पूर्व कालिक रूप + गोण क्रिया का काल रूप

(क)—१ लोधी वेग उठाय (६७ ८)

२ लोधा लोट लुनाय

३ जम नरवी ले जाय

४ हु पच हारी हुलमी (११ ३)

(ख) मूल क्रिया का सहायक क्रिया रूप + गोण क्रिया का काल रूप—
 जाण न घव दीघा जिके (२३६ २) (जाने नहीं दिया)

हाडौती लोकगाथा तेजाजी एक अलोचना

धीर पूजा की भावना लोक मानस की एक विशेषता रही है। उसने अपने पास या दूर—कहीं भी जो कुछ पाया है उसी को स्वीकार कर लिया है। उसके लिए यह आवश्यक नहीं कि वह केवल ऐसे ही वीरा को स्वीकार करे जो किसी महान उद्देश्य को लेकर मम-क्षत्र मजबूत हों। उसके लिए तो इतना ही पर्याप्त है कि वह वीर है। उसकी वीरता किस कोशिकी की है भयवा किस उद्देश्य में प्रेरित है यह उसकी भावना के लिए अतक्य है। लोक मानस भावना जगत् में पहुँचने के लिए तब का आश्रय नहीं खोजता है। इसीलिए हाडौती लोक मानस ने भबरमा पृथ्वीराज आदि तक को गाथाओं में बाँध लिया है।^१

ऐसे लोक मानस की सीमाय से तेजाजी नामक वीर की जीवन कथा, जिसमें वीरता को प्रेरणा सचभूतहितकामना ने दी थी, मिस गई और वह अपनी सम्पूर्ण भावना से उस पर मुग्ध हो गया। तब फिर क्या था, एक ऐतिहासिक व्यक्तित्व में उसने देवत्व का आरोप कर दिया।^२ उसका यह विश्वास भी कि विषधर के विष का कुप्रभाव इस वीर की कृपा से दूर हो जाता है^३ धीरे धीरे

१. हाडौती नामक घमार विद्रोही बनकर दम्भुवति का अनुसरण करने लगा था। हाडौती में दो तो घमारों की छोटी-छोटी झगड़ें मारलीनूँर आदि घमारों में लोकगाथा प्रचलित है। X X X पृथ्वीराज मऊ का छोटा सा जायद्वार था जो दुराधही और छोटी था। उसने अनचित कारण पर भी अपने माया का बंध लिया था।

२. लोक मानस में ऐसी परिणतियाँ प्रायः होती रहती हैं। देखिये डा० सत्येन्द्र, मध्य मुगल हिन्दी साहित्य का लोक साहित्यिक अध्ययन पृ ३

३. विश्व में सप की १७० जातियाँ हैं, जिनमें से केवल ३०० वर्षों की ओर घातक होती हैं। भारत और पाकिस्तान में १० व्यक्त प्रतिदिन सप दस स घातक हैं। यह स्मरण रखना चाहिये कि इतनी सप की विषक्रिया से नहीं होती है। इसका एक भाग भय और अज्ञान से भी भरता है।

पुष्ट होता चला गया, जिसकी वपन करने में नाम शब्द हंतु बनकर आया है।

'तेजाजी हाडौती की प्रमुख लोक गाथा है। यह गाथा इस क्षत्र में एक मास तक गाई जाती है। इसका गायन एक मास पूर्व प्रारम्भ होकर माद्रपद शुक्ल दशमी को समाप्त हो जाता है। गाने की दो शलियाँ हाडौती में प्रचलित हैं। एक शली के अनुसार सभी गायक तजाजी के भडे के आसपास एकत्र होकर ढोलक और मजीर के साथ गाते हैं और दूसरी शली में कोई कुशल गायक नेतृत्व करता है और शेष समूह उसके अनुकरण पर गाता है। यहाँ भी वाद्ययंत्रों का उपयोग होता है। य वाद्ययंत्र ढोलक, मजीर और कभी कभी घलगोजे होते हैं। वाद्ययन एवं गायक के स्वरा में ऐसी लय रहती है माना गीत उछलता-कूदता भाग बन रहा हो।

लोकमायता के अनुसार किसी भी सप दशित यन्त्रित से तेजाजी के नाम की 'इसी (स० दश > प्रा० इस > हा० इस + ई = सून विशेष) बाँध देने पर वह विपत्तियाँ से मुक्त हो जाता है। यह सूत्र तजा दशमी को काटा जाता है जिसे इसी काटना कहते हैं। कहते हैं कि इस अवसर पर कई दिन या मास पूर्व सप दशित यन्त्रित विप प्रभाव से युक्त हो जाता है और भूमने लगता है जिसे हाडौती में मड माना (विपायनावस्था में सन्नायुक्त होना) कहते हैं। कुछ समय उपरांत देवदृष्टा से वह यन्त्रित पुनः स्वस्थ हो जाता है।^१ इसी विश्वास पर हाडौती के ग्रामिणों में तजाजी प्रति पूज्य देव बने हुए है और इस लिए वे उक्त तिथि पर सत रक्षित हैं और देवदशन करके कुतर्क्य होते हैं।

कथानक

तेजाजी इस गाथा के नायक है। उनका विवाह प्रति बाल्यकाल में भोइछ से हुआ जाता है, जिसका उनकी स्मरण तक नहीं रहना है। ये बाल्यकाल से ही धार्मिक वृत्ति के हैं और ईश्वराधना में लग रहते हैं। एक बार जब वे तालाब में स्नान करके ईश्वर की पूजा में बैठ हाते हैं तब माना गूजरी उठे बताती है कि वे विवाहित हैं और उनकी पत्नी उसके गाव की है। इस बात पर पहले तो उन्हें विश्वास नहीं होता है पर माता का 'हा' कहने पर वे निश्चय कर लेते हैं कि अपनी समुदाय जाएंगे। उनकी माँ तथा भामी उन्हें रोक्ती हैं पर वे अपने नियम पर अडिग रहते हैं। तब उनकी एक शत होती है कि रक्षाब घन का लोहार

१ यह तजाजी की पुण्यतिथि मानी जाती है और इसी तिथि का विभिन्न स्थानों पर मेले लगते हैं।

२ बूँदी में एक अवसर पर एक सपदशित कुतिया के शरीर से रक्त निकल उसकी डाक्टरों परीक्षा की गई थी और उसमें रक्त का विषयक पाया था ऐसा वहाँ के तत्कालीन प्रधान मन्त्री राजदशरथ के आदेश पर किया गया बताया है।

मा रहा है धन पहले वे (तैजाजी) अपनी बहिन का उसकी समुराल से स प्रापे
 तत्पश्चात् अपनी समुराल जाये । तैजाजी इस मान की स्वीकार कर लेते हैं और
 गाड़ी बस घरी-घर अपनी बहिन का लेते उसकी समुराल चने जाते हैं । माग
 म उ ह कुछ लुटरे मिलते हैं, जिन्हें यह वचन देकर आगे बढ़ जाता है कि
 लोटते समय मैं बहुत सा धन लाऊंगा ।

बहिन की समुराल में उनका मध्य स्वागत होता है, पर उसने ताम-समुद्र
 कृपि काय की स्वरूपता का कारण उस नहीं भेजते हैं । धन उन्हें निराग साती
 हाथ लौटना पड़ता है । जब वे गांव की भीमा पर पहुँचते हैं तो पीछे से उनकी
 बहिन दोड़ी चली आती है । इस पर तैजाजी को आपत्ति होती है—

सबकी लनाई आई है न बान्ह म्हारी

सातोणा सगा लूटण न कर आई न ।

जब बहिन द्वारा उन्हें यह विश्वास लाया जाता है कि उस अपनी समु-
 राल की स्वीकृति प्राप्त है तब तैजाजी उस अपने साथ लेकर चल देते हैं । और
 वहाँ पहुँचते हैं जहाँ वे लुटरो का वचन दे माय थे । अनेक लुटरो से माई की
 घिरा दलकर बहिन को राने लगती है क्योंकि वह समझती है कि उसका माई
 तो भकेला है और लुटरे अनव हैं । तब तैजाजी एक युक्ति से काम लेते हैं वे
 अपना भाला सूखे पेड़ के तने में अपनी गति भर प्रहार से गाड़ दते हैं और
 लुटरो से कहते हैं कि पहले इस पेड़ से निहाल सामो फिर मुझसे लड़ने की
 चेष्टा करो । समस्त लट्टे मिलकर उस लीकने का निष्फल प्रयास करते हैं । तब
 उनकी बहिन जाकर उसे सहज ही लीक साती है—

भालो तो पाडर साई छ र घोडीजी हाळा

भालो पाडयो छ बावा हाथ लू ।

तब लुटरे भाग खड़े होते हैं ।

तैजाजी अपनी बहिन को लेकर घर पहुँचते हैं और अपनी माता और भाभी
 से समुराल जाने की स्वीकृति चाहते हैं । पहले तो दाना उ हे फुसलाती हैं कि वे
 समुराल न जायें पर उनके न मानने पर भाभी उन्हें इन शब्दों के साथ विदा
 करती है—

भलाइ भलाई जाव न र देवरिया म्हारा ।

घोळा की घरत्या प होवगी थारी देवळी ।

पर वे इसकी चिंता नहीं करते हैं कि भाभी क्या है । माग म उ हे अनेक अप-
 शकुन हात है । पहले काले कलशा से युक्त पनिहारिन मिलती है फिर काले बलो
 से हल जोतता किसान मिलता है, आगे बायीं ओर कीचर पक्षी बोलता मिलता
 है और अंत में बाईं ओर ही काले हिरण दिखाई देते हैं । पर तैजाजी अपनी
 शक्ति के बल पर उ ह अनुकूल बनाते चलते हैं—

बाबा सू, जीवा आजा ये कोचर राणी,
न तो दूगू भलका को बखेरू पारा पाखडा ।

व कुछ आगे बढ़त हैं और देखत है कि एक वन जल रहा है और ग्वाले अपनी गाया की घास के जलने से व्यथित और निष्क्रिय हैं । वे उस मयकर ज्वाला को बुझाने में जुट जात हैं । उन्हें एक जलता हुआ सप दिखाई देता है जिसे वे उस ज्वाला माल से निकालकर बचा लत हैं पर चेतना प्राप्ति पर सप तेजाजी पर कुपित होता है और कहता है, तुमने अच्छा नहीं किया । मरी पानी तो जल गई और मुझे बचा लिया । भत मैं तुम्हें काटूंगा ।" व सप के इस निगम से चिंतित नहीं होत हैं, अपितु उसे बचन दत हैं कि पहल व अपनी ससुराल ही प्राप्त हैं और लौटत समय सप को अपनी मनोकामना पूरी करने का अवसर देंगे ।

ससुराल माग म व बघीनागायण के दगन करत हैं । जत्र कुछ आग बढत हैं तब देखत हैं कि बनास नदी बाढ प्रस्त है । अपनी घोड़ी को वे नदी में डाल दते हैं और पार हो जात है । ससुराल म पहुँचकर वे एक उद्यान म विश्राम करते हैं, जो उनके ससुर का है । तेजाजी की पत्नी भोडल को जब मालिन द्वारा यह बात होता है कि उसका पति प्राय हुए है तब वह अपनी सहेलिया को लेकर झूठने के बहाने उद्यान म पहुँचनी है और तेजाजी से उपालम्भ के स्वर म कहती है—

घणा दना मैं आयो छ र साबद म्हारा,
पारा लेया सू तो भोडल मरगो फीर मैं ।

जब तेजाजी अपने ससुर गह पहुँचत हैं तब वहाँ उनका उचित स्वागत सरकार नहीं होता है । उनमें भोजन में तुलस्या बाकला खारी और तल परासे जाते हैं । यह व्यवहार उह असह्य होता है और व अपने घर लौट पडत हैं । उनकी पत्नी भोडल और उसकी सहेली माना गुजरी उह मनाती है—

गूजरा की माना लूमी छ हे घोड़ी जीहाळा,
ऊंगी भोडल लूमी छ पगा क पागड ।

भत तेजाजी अपने लौटने के निश्चय को बदल कर माना का आतिथ्य स्वीकार कर लत है ।

तेजाजी रात्रि म सुख निद्रा म सोय हुए होत हैं । उस समय माना गुजरी प्रार्दन कर उठती है कि उसकी सारा गाये चोर चुरा ले गय । तेजाजी उसे परामर्श दत हैं कि जाकर अपने जागीरदार से प्राथना कर । वह गाँव मर म अपनी करण पुकार करती है पर उसकी काइ सहायता नहीं करता है, तब उसे कहना पता है—

गाँव मैं तो राडा बस छ र जीजाजी म्हारा
मरदा न फरी छ ताबी काचडी ।

इस पर अकेले तेजाजी गाया को लौटा लाने के लिए चल पडत है । वे लूटेरो

की समझात हैं कि आप हमारे मामा हैं, अब आपको हमारी गायें लौटा देनी चाहिए। तंजाजी की यह बात चोरा को प्रभावित कर जाती है। तंजाजी सारी गायें लेकर लौट आते हैं। पर जब माना गजरी देखती है कि मामा म एक काना बछड़ा नहीं है तब वह धुवधुत बिलखन लगती है। तंजाजी पुन जाते हैं पर इस बार चोरा और उनमें भीषण युद्ध होता है। य अकेले होते हैं और वे अनेक। इसलिए ये बुरी तरह पायल होते हैं—

सुवामण तो लोयो घोड़ी का डोल प- -
भेलो होग्यो छ र घोड़ी जी हाळा,
सुवा मण लोयो होयो भापणा डोल प।
हम रूम मे सेल दूड गया छ घोड़ी जी हाळा,
भीणा मार पीट मगाया छ र।

पर विजय श्री उनका वरण करती है। वे बछड़ा लेकर घर लौटते हैं। अब उन्हें अपनी मास न मृत्यु की घड़ियाँ पास आती दिखाई देती हैं। इसलिए अपनी वचन के रक्षा हेतु सप के पास चल पड़ते हैं।

भोडळ भी उनके साम हो लती है और वे नियत स्थान पर पहुँच जाते हैं। उनकी घोड़ी उनके सक्त पर उनकी बहिन तथा मा को बुला लाती है। सप उ ह काटना चाहता है पर उसक सामने समस्या है कि उन्हें किस भग पर काटे क्योंकि उनका प्रत्यक्ष भग क्षत विक्षत हो रहा है। इसलिए तंजाजी अपनी जीभ निवाल देते हैं और सप उस पर काटता है—

काळो तो जीभ के सुम्प्यो ■ र,
जाभां क डरयो छ जाटां को दाबडो।

तथा घोड़ी को वह वान पर काटता है।

अत म भोडळ तंजाजी क गव साथ सती हो जाती है—

ऊकी भोडळ न धोर तंजाजी न,
दोघां न बराबर सत छो सरी भगवान।

वस्तुतत्त्व

तंजाजी के बचा विकास में जीवन की अनुरूपता है। उस दुष्सात कथा का विकास मरल व स्वाभाविक ढंग से हुआ है। उसमें उा कला युक्तियों का अभाव मा है जो साहित्यिक कथाओं में कौतूहल उत्पन्न करने के लिए अपनाई जाती है। इसलिए घटनाओं का विकास एतिहासिक प्रम स है। केवल तंजाजी के विवाह के तथ्य का उल्लेखन कथा के माय में होना है जो इतिहास प्रम से पूव में होता है—नायक के व्यक्तित्व का प्रसंग है। कथा का आरम्भ नायक के जीवन काल से होता है। नायक नित्य प्रति की तरह एक निश्चि तालाब की

पाल पर पूजा मे बठा होता है, उस समय माना गूजरी उस बताती है कि उसका विवाह हो चुका है। तब नायक पत्नी का लाने का निश्चय कर लेता है। बहिन को लेने जाने और भाग मे लुटेरो से उसकी शक्ति परीक्षा प्रासंगिक घटना के रूप मे आती है। शेष घटनावली आधिकारिक कथा के अंतर्गत है। उसकी घटना क्रम मे जो आकर्षण है वह भाग मे उत्पन्न सहज वाधाओ के फलस्वरूप है। जब तेजाजी अपनी ससुराल जाने के आग्रह को नही छोडते तो उनकी भाभी के ये वचन होते हैं—चाहे तुम चले जाओ पर जीवन लौटकर नही आओगे। ये वचन ही कथा मे आघात कीतूहल बनाये रखते हैं और नाटकीय व्यंग्य (Dramatic Irony) बन गये हैं। पाठक यह जानने को उत्सुक रहता है कि अतुलित बस घाम इम चौर की मृत्यु कस होगी। भाग के अपराधुनो को अपनी शक्ति के बल पर अनुकूल बनात जात देखकर तो भाभी का रूथन और भी अविश्वसनीय बन जाता है। पर अकुन की वस्तुएँ भी तो पुन पुन यही पुष्ट करती हैं कि तुम्हारी भाभी के वचन मिथ्या नही जायेंगे। अत पाठक विस्मय और कीतूहल से युक्त होकर कथा को पढता रहता है। उसी घटना विकास मे तेजाजी द्वारा सप को जलने स बचा लेना और उसको वचन देना उसी घटनाएँ घटित हा जाती हैं और पाठक अत के सम्बन्ध मे निश्चय की स्थिति पर पहुँच जाता है पर घटना विकास के साथ उसमे तनिक उसभाव उत्पन्न हुमा है। ससुराल मे नायक का निरादर और माना गूजरी के प्रतिधि बन जाने के बाद गाथा की चोरी और युद्ध मे नायक का घायल होना—जसे प्रसंग कथात की और संकेत करते हैं। पर कथा भागे बढी है। तेजाजी मृत्यु को समीप देखकर वचन निर्वाह हेतु चल पडते हैं। भाभी माँ बहिन व पत्नी की उपस्थिति मे सप दग क करण दश्य के साथ गाथा की समाप्ति होती है।

इस लोक गाथा मे घटनाश्रली निर्लेप काय कारण से आवद्ध और स्वामाविक है। उसमे कहा झुटि नही है। अलौकिक तत्वो की स्वीकृति के उपरान्त भी उसका घरातल पार्थिव और तकसगत है। मध्य के शीघ्र क प्रसंग उसमे नीर सता नही अने देत और अतिम प्रसंग उसे इतना ममस्पर्शी बना दता है कि पाठक के मन पर वेदना की गहरी छाप पड जाती है।

गाथा मे लोक-तत्त्व

अनेक गाथाएँ ऐतिहासिक आधार पर रचितहोने पर भी सचचा ऐतिहासिक नहीं होती हैं। उनमे नायक मानस ऐसे ऐसे नोर विश्वासो मायताओ रुढ़ियों और गलिया को जोड देना है जो किसी साहित्यिक कृति मे प्राय स्थान नहीं पाती हैं, जिनका बौद्धिक या तबपूण समाधान नही खोजा जा सकता है तथा जिन्हें प्राधुनिक सम्य मनुष्य निरर्थक होन क नान प्रवाह्य समझता है। यद्यपि

जा सकता । तेजाजी की मृत्यु इसका प्रमाण है ।

स्थूल भौतिक कार्यों की सिद्धि के लिए सूक्ष्म कारणों की स्वीकृति लोक मानस की महत्त्वपूर्ण स्वीकृति है । इससे इस बात की सिद्धि होती है कि उसके लिए जगत में जब चेतन का भेद नहीं है । स्थूल कारण से स्थूल कार्य की संपन्नता या सूक्ष्म कारण से सूक्ष्म कार्य की सम्पन्नता उसकी मायता को सीमित नहीं रख पाती । इस गाथा में भट्टार पर लगे ताल केवल गूगल और धूप के जलाने से भट्ट पड़ते हैं—

छेई ॥ गूगल घूपां घोडीजी हाळा

जुड या ताळा होट म्या ।

इस गाथा में जादू टोनों को भी स्वीकृति मिली है । मनुष्य की मय वृत्ति ने इनके उदय में योग दिया है । लोक जीवन में ऐसे अनेक मय-पाप्य है, जो काल्पनिक होते हैं । भूत प्रत आदि बुद्धि आदि मय के काल्पनिक आधार हैं । तेजाजी ऐसे मय से मुक्त नहीं है अतः वह अपनी घोड़ी से कहते हैं—

धीरी भदरी चाल न घोडी म्हारी,

आकण तो ला जावगी जूना सभर में ।

आदि, आदि आदि की तान्त्रिक कल्पना लोक मानस में पड़कर इस रूप में परिणत हो गई है । यहाँ तक कि शारीरिक कष्टों की कारण-स्वरूपा ऐसी अनिष्टकारिणी शक्ति का कल्पना की जाने लगी । तेजाजी का शरीर क्षत विक्षत हो गया है और वे मरणाशय हैं । उह यह मय था कि सप को दिए बचन के निर्वाह के पूर ही उनकी मृत्यु न हो जाए इसलिए वह 'स्त्री की छोट' से बचना चाहते हैं—

दूरा सू ई बतठाव न र गूजर की माना,

छोट पड जावगी भाला म्हारा जीव प ।

यह छोट (infection) स्थूल से सूक्ष्म हो गया है, क्योंकि लोकमानस में स्थूल और सूक्ष्म में कोई भेद नहीं होता है । इसलिए इसके सूक्ष्म इलाज भी किए गए हैं—

पाछो ई बावड चाल न र ज्वाई म्हारा,

जाउतो बराऊगू थारा डील को ।

शारीरिक व्याधि पर जावतो (जादू-टोना) कराने की व्यवस्था भोले मानस की स्वीकृति है । ऐसे किसी भी सङ्कट के निवारण के लिए तायत (ताबीज) बांधे रहना भी एक उपाय है—

गळा में तायत पडयो छ घणी म्हारा

पया प खेत छ सोसठ जोगण्या ।

म्हारे तो राम रूपाळो छ धणी म्हारा,
थाको रागजे गाढो जावतो ।

गाप को साहित्यिक कृतिमा म स्थान मिला है । पर धीरे धीरे इस पर से नागरिक और गिगित मनुष्य का विश्वास समाप्त हो गया है, वह केवल लोक जीवन की सपत्ति रह गया है । गाप से व्यक्ति का अविष्ट हो सकता है और आशीर्वाद से अमोघ सिद्ध हो सकता है लोचमानस इसे स्वीकार किये हुए है । तेजाजी गाथा में पुन पुन इस पर बल दिया गया है कि 'घारी भाभी का बोल्या एळा न जाय । यह बोल्या' का गाप के अर्थ में प्रयुक्त हुआ है । इस गाथा में धरदान का उल्लेख भी मिलता है ।

लोक जीवन में सतीत्व भावना हम विश्वास पर जीवित है कि जब स्त्री सती होने लगती है उससे पूर्व वह विकासदर्शनी देवी स्वरूपा हो जाती है और उसे धरदान या गाप देने की शक्ति प्राप्त हो जाती है । इसी विश्वास पर मोडळ सती होने के पूर्व सप को शाप देती है—

थन मू सरापूगो र काळा बाबा,
भेल म्हारा सराप ।

मविष्यवाणी में अगाध विश्वास लोकमानस की एक विशेषता रही है । मविष्यवाणिमां प्रायः किसी देव पुरुष या देवता के द्वारा की जाती है । ऐसी मविष्यवाणिमां भागवत मानस भाति धर्मप्र यो म लोक पर्व की स्वीकृति के रूप में मिलती है । इस लोकगाथा में काळा बाबा इस प्रकार कहता है—

कळ को परमास आम्हो छरी जाटा की छेरो
कळ में हंगू इ की सार—

म्हारी म्हारा काटया की लगो सहूर समेट ।

स्वप्न में किसी समस्या का समाधान या भावी की सूचना लोकमानस की एक शक्ति मिलती जुलती स्वीकृति है । स्वप्न के सम्बन्ध में आधुनिक मनोवैज्ञानिकों की कुछ भी धारणा हो पर लोक साहित्य में उसका अपना महत्व है । वही उसके द्वारा प्रयत्नी व दग्गन होत हैं वही पर वह पहेली बनकर आता है, वही उसमें किसी समस्या का समाधान रहता है कही उसके द्वारा भावी की सूचना मिलती है न जाने कितने विश्वास उसके साथ जुड़े हुए हैं । तेजाजी की भाभी को उनके ससुराल प्रस्थान से पूर्व ही जो स्वप्न आता है उसमें उनकी मृत्यु की पूर्व सूचना उसे मिल जाती है—

सूती छी सुल मर नौद देवरिया म्हारा

सूती का सपना में होगी घारी काकड़-देवड़ी ।

धवनारवाद की स्वीकृति के उपरान्त लोकमानस तनिक भ्रान्ते ब्रह्म गया । उससे अनुमार प्रत्यक्ष देवी देवता अवतार लेकर पृथ्वी पर आ सकता है । सम्भ

घोर नागरिक जीवन में भवतारो की सख्या १० या २४ पर आकर रुक गई है, पर लोक में पहुँचकर उसकी निश्चित सीमा नहीं रही है। इसीलिए गाथा की मामी घोर घोड़ी दोना भवानी के भवनार हैं—

(१) घारी भानी सगत भवानी छ घोड़ी जो हाळा ।

(२) यू तो सगत छ रे घोड़ी म्हारी ।

लोकमानस देगकाल के सापेक्ष ज्ञान से अग्ररिचित रहा है। वह घनी मायता के पोषण के लिए तथ्य चयन के तक का सहारा नहीं लेता है। इसीलिए हिमालय स्थित बद्रीनारायण का मंदिर बनास नदी के घासपास ले आना उसके लिए अस्वाभाविक नहीं है। दिशा बोध उसके लिए बाधक नहीं है। गाथा में तो इतना ही पर्याप्त है कि नायक बद्रीनारायण के दर्शन कर ले ।

लोक साहित्य पौषियों के स्थान पर जिह्वा पर पला है। इसलिए उसका विकास एक विंगिट घौली में हुआ है। आवृत्तियों उसकी गैली का एक भाव द्यक भग है और उनमें भी एक निश्चित शानवली मिलती है जो सभी समान प्रसंगों में प्रयुक्त होती है। उसके कुछ रूप ये हैं—

(१) ऊपर से नीचे उतरने के लिए—

खड खड पेड यां उतरयो

(२) प्रस्थान व गत-य पर पहुँचने के लिए—

एक मजस बूजी लागी

सीजी मजस्थां में राई आगण ।

(३) उद्बोधन के लिए—

सूती छ क जाग छ

घोर उत्तर के लिए—

न सूती, न जागू देवरिया म्हारा

डाबरिया नणा में नदरा भर रही ।

(४) वचन वृद्धता के लिए—

बाचा ब्रम्ह बाचा भीणाघो भाया

बाचा चूका तो ऊबाई सूबस्या ।

1 There is a marked preference for number two and three—two brothers one acting as a foil to the other three questions and talks the slaying of three giants of which third is the most dangerous three daughters to the king out of which the third and the youngest is the prettiest

इस गाथा में 'तीन शब्द के लिए विशेष आक्षेपण है क्योंकि पहली व दूसरी मजिल के बाद तीसरी मजिल अन्तिम होती है, एक दो हिलोर के बाद तीसरी हिलोर स्नान की समाप्ति की सूचना देती है—

एक हिलोओ दूजो लोनो

तोजा हलोओ में बार सड ग्यो ।

गाथा की ऐतिहासिकता

बीर तेजाजी देव धेणी में कब पहुच गय, यह कहना सरल नहीं है पर स्थान स्थान पर धनी उनकी देवलिया हाडोती लोग जीवन में उनके गहरे प्रवेश व देव भावना की सूचना देते हैं । बीर तेजाजी से सम्बन्धित जो साहित्य उपलब्ध होना है उसमें कुछ तो छोटी छोटी पुस्तकें हैं जो उनके जीवन पर किसी प्रकार का प्रकाश नहीं डालती पर कुछ पुस्तकें अवश्य विचारणीय हैं । किशनगढ से प्रकाशित श्री रामगोपाल शिवरामजी राव की लिखित तेज लीला है । इस पुस्तक का लेखक मुलपृष्ठ के पृष्ठभाग पर लिखता है यह पुस्तक प्राचीन लिखावट महात्मा गोपीनाथ जी श्री कृष्णदास जी का वारंलियाय यह रूप सम्बत १७३४ की लिखावट थी उसे मैंने पछरूप देकर आपसे कर कमलो में प्रस्तुत की है । मूल पुस्तक सम्बत १७३४ की है और उसका आगार सवत १४५५ में लिखी गया है ।^१ इन उल्लेखों से पुस्तक की प्रामाणिकता विचारणीय बन जाती है । इस 'लीला' से कुछ तथ्या पर प्रकाश पड़ता है—तेजाजी खरनाल के निवासी थे और धोलिया जाट थे । उनके पिता का नाम ताहड और माता का नाम यशोदा था । तेजाजी का विवाह अति बाल्यकाल में रायमल की पुत्री प्रेमलता से हुआ था । जब तेजाजी पनेर में पहुचे तब वहाँ उनकी सास द्वारा उनका अपमान हुआ । इस पर वे लौटने लगे तो साधू गूजरी ने उन्हें प्राधनापूर्वक अपना प्रतिनिधि बना लिया । रायमल की पत्नी की प्रेरणा से साधू गूजरी की गायें चोरी चली गई और उन्हें लौटा ले आने के प्रयत्न में तेजाजी धायल हुए । अंत में सप दश स उनकी मृत्यु हुई ।

उपयुक्त अंग तेजलीला की क्या का उत्तराध है । पूर्वार्द्ध में तेजाजी और प्रेमलता क्रमशः महाराज कश्यप नाग और नागदबी के अवतार बताये गये हैं और ये अवतार तत्कालीन गो रणा आवश्यकता के हेतु हुए हैं । कश्यप और उनकी पत्नी को अवतार लेने की प्रेरणा विष्णु मणवान और इन्द्र ॥ मिली है । इस प्रकार पूर्वार्द्ध अतीव धर्मनाम्ना से युक्त और अविश्वसनीय है । उत्तरार्द्ध का आधार जनश्रुति प्रतीत होती है जो हाडोती गाथा में भी मिलती है ।

तेजलीला' के लेखक के अनुसार तेजाजी की जन्मतिथि सन्त १३३० माघपद दशमी रविवार है और इनका प्रथम विवाह सन्त १३३३ ज्येष्ठ एकादशी को हुआ था। इनके पाँच विवाह हुए पर सब पत्नियाँ मृत्यु को प्राप्त होती चली गई। 'लीला' के अनुसार तेजाजी का स्वगवास सन्त १३५० चत्र शुक्ला पंचमी को हुआ।

ठाकुर देशराज ने 'मारवाड का जाट इतिहास' लिखा है जिसमें तेजाजी के जीवन चरित पर तीन स्थलों पर विचार किया गया है। एक स्थल पर घोल्या गोत्र के भाट छाटूजी के आधार पर तेजाजी का सम्पन्न परिचय इस प्रकार दिया गया है—

तेजाजी का जन्म सन्त ११३० माघशुक्ला चतुर्थी बहस्पतिवार को हुआ। उनके पिता का नाम ताहड़ या और पनेर के राव रायमल की पुत्री पेमल इनकी पत्नी थी। पेमल गौरी इनकी अंतिम पत्नी थी। इससे पूर्व इनके पाँच विवाह हो चुके थे। इनकी माँ का नाम राजकुंवर या। छाटूजी भी सुरसुरा गाँव ही इनकी गद्दीदी का स्थान बताते हैं। सन्त ११६० वि० की माघकृष्णा चतुर्थी को उनका वलिदान हुआ था। यह छाटूजी की बही का कथन है किन्तु सब साधारण के अनुसार शुक्ल दशमी उनके वलिदान की तिथि है।^१ अथ दो स्थलों के उल्लेख तेजाजी के जीवन पर विशेष प्रकाश गद्दी डालते हैं।

उपयुक्त दोनों आधार विश्वसनीय प्रतीत नहीं होते हैं। दोनों के आधार जनश्रुतियाँ प्रतीत होती हैं। छाटूजी की बही भी प्रामाणिक आधार प्रतीत नहीं होती है। तथियाँ का योग देकर दोनों में प्रामाणिकता खाने के प्रयत्न मिलते हैं। इसीलिए दोनों में तिथि अंतर काफी है। तेजाजी के छह विवाहों से सम्बन्धित व्यक्तियों के कथानामों के नाम भी परम्पर मेल नहीं खाते हैं। पर दोनों की छान खान करने पर कुछ विश्वसनीय तथ्य भी प्रकाश में आते हैं—तेजाजी घोल्या गोत्र के थे, उनके पिता का नाम ताहड़ या ताहड़ था। उनमें गो प्रेम मरा हुआ था। लाखा या लाछू गूजरी की गायों की रक्षा करते हुए वे घायल हुए और सपदश से उनकी मृत्यु हुई। उपयुक्त तथ्यों को मारवाड का जाट इतिहास का लेखक भी प्रामाणिक मानता है।^२ वह यह स्वीकार करता है कि तेजाजी की जन्म तिथि 'ग्यारहवीं सदी के आरम्भ में मर्दों सुदी १०वीं' है।

तेजाजी की मृत्यु का कारण—सपदश (?)

हाडीती लोकगाथा और लीला दोनों में तेजाजी की मृत्यु सपदश से

१ ठाकुर देशराज—मारवाड का जाट इतिहास पृ १५१ से १५३

२ वही पृ २१५ से २१६

स्वीकार की गई है और यह दस भी उनकी जीम पर बताया गया है। क्या यह समझ है ?

पुराणों और लोकगाथाओं में ऐतिहासिक तथ्यों को जिस रूप में स्वीकार किया जाता है उससे वे वास्तविकता से बहुत दूर चले जाते हैं पर सामान्य पाठक उन्हें यथावत स्वीकार करते रहते हैं। जनमेजय ने जो नागवध किया था वह सर्पों का यज्ञ स्वीकार किया गया है। वस्तुतः यह यज्ञ तो जनमेजय द्वारा बदरनाग जाति का सहार था जो जहाजपुर (यज्ञपुर) में हुआ था। नागनाद से यह भ्रान्ति उसी प्रकार हो गई जिस प्रकार 'वानर' शब्द की श्लिष्टता ने रामबाहिनी के मनुष्यों को बदर बना दिया।

वर्तमान जहाजपुर के आसपास की भूमि पर नाग जाति प्राचीनकाल से रहती आई है। नागौर^१ इस जाति का केंद्र है, जो मारवाड़ में है। ठाकुर देवराज ने मारवाड़ के नागवणी जाटों की गोत्र तालिका दी है। उसके अनुसार धौल्या श्वेत्रा (श्वेत) नागों में से है। मारवाड़ में श्वेत या सफेद को धौल्या कहते हैं। महावीर तेजा इन्हीं (श्वेत) धौल्या नागों में पदा हुए थे।^२ अस्मिन् नागों में काला जाट है जो परवतसर परगने में आया है। अस्मिन् का अर्थ है जो सफेद नहीं अर्थात् काला होता है।^३ इस प्रकार जाटों की नागवशीय शाखा के धौल्या और काला के गोत्र प्रचलित हैं। यह काला नाग गोत्र ही शायद— श्लेष से काला सप समझा जाने लगा।

इसी काला नाग गोत्र का एक व्यक्ति बालू था जिससे तेजाजी का भगदा हुआ था।^४ यह बालू नाग सुरसुरा के जंगल में तेजाजी को मिला।^५ छोटीजी जाट के अनुसार गांधी की रक्षा करते हुए सुरसुरा गांव में तेजाजी की गद्दी हुई।^६ इन उल्लेखों से यह स्पष्ट हो जाता है कि तेजाजी बाल नाग द्वारा मारे गये पर इसे इतिहासकार स्पष्ट रूप में स्वीकार नहीं करते हैं।

अब प्रश्न यह है कि लोकगाथा में नागव के मृत्यु कथाओं को ऐसा स्वरूप

१ सङ्कृत लेखा में इसको अहिछत्रपुर या नागपुर लिखा है। नागपुर का अर्थ नामा (नाग वधिया) का नगर है और अहिछत्रपुर का अर्थ है अहि (नाग) है-छत्र (रक्षा करने वाला) जिस नगर का। अतएव यह नगर प्राचीन काल में नागवधिया का बनावा हुआ था या उसकी राजधानी हुानी चाहिए। मोना गोरीसकर द्वारा—राजपूताने का इतिहास जायपुर राज्य का इतिहास पृ. ४०

२ ठाकुर देवराज—मारवाड़ का जाट इतिहास पृ. ६६७०

३ ठाकुर देवराज—मारवाड़ का जाट इतिहास पृ. ४८

४ बही पृ. १४२

५ बही पृ. १४५

६ बही पृ. १५१

कैसे प्राप्त हुआ ? भक्तमूलर के अनुसार घमगाथा भापा का रोग (मलडी आफ लवेज) है। भापा जब अपनी श्लेष शक्ति अथवा असमयता के कारण एक के स्थान पर, साम्य या आति के कारण, दूसरे शब्द को ग्रहण कर लेती है और अथविषयक परिवर्तन भी पदा कर देती है तब घमगाथा जन्म लेती है।^१ ऐसी घमगाथा ही बाद में लोकगाथा में रूपांतरित हो जाती है। तेजाजी लोकगाथा की सपदश सम्बंधित नामावली में इस सिद्धांत का देखा जा सकता है। उसमें नाग के लिए काला बाबा और बासक राजा और उसके निवास के लिए 'भूरी बामरूया' शब्द प्रयुक्त हुए हैं। काला बाबा शब्द में काला गोत्र वाचक है।

गोत्र कथन में प्रायः पूरा शब्द के स्थान पर सुभीते की दृष्टि से उसके अंश से ही काम लिया जाता है, जैसे गुवाल व बाणारसा क्रमशः गुवाल आषाय व बाणारसा तिवाडी के लिए प्रयुक्त होते हैं। बाबा शब्द या तो सम्मान सूचकता में प्रयुक्त हुआ है (लोकमानस में यह बड़ का भी द्योतक है) या 'बालू' शब्द ही स्वरूप बदलकर बाबा रूप में भ्रमवश प्रयुक्त हो रहा है। 'बासक राजा' शब्द में भी 'बासक' शब्द 'वासुकि' से बना है। मारवाड के नाग वसुकि वंश के हैं।^२ राजा शब्द नेतृत्व या स्वामित्व के अर्थ में प्रयुक्त होता है।^३ हो सकता है कि तेजाजी का प्रतिद्वंद्वी अपने गांव का स्वामी होने से वासुकि राजा कहलाता हो। भूरी बामरूया में 'बामरूया' शब्द 'वाल्मीकि' से बना है जो 'नाग' से संपर्क का अर्थ ग्रहण किये जाने पर वासुकि राजा के निवास को बाबी रूप में ग्रहण करने की स्वामाधिक भूल है। भूरी विनोयण मारवाड की रेतीली भूमि की ओर संकेत करता है।

अब सन"श की बात विचारणीय है। लोकमानस की इस कल्पना में लोकनापा ने योग दिया है। यदि अपने प्रिय व्यक्ति का किसी के द्वारा वध कर दिया जाये तो उनके लिए सम्बंधियों की सीधी सादी पर मार्मिक अभिभक्ति होती है—खा गया।^३ तेजाजी अपनी गो सेवा और गो रक्षा के कारण अत्यंत लोकप्रिय बन गये थे। अतः जब बालू नाग द्वारा उनका वध किया गया तब लोकजिह्वा पर यह प्रचलित रहा होगा कि तेजाजी को बालू नाग खा गया।

प्रस्तुत लोकागाथा में पुनः पुनः स्थापना की गई है कि तेजाजी वचन निर्वाह

१ डॉ० सत्य"श मध्ययगीन हिन्दी साहित्य का सांस्कृतिक अध्ययन पृ ४१

२ टापुर दशराज—मारवाड का इतिहास पृ १२२

३ यह अभि यक्ति शरीर मनुष्य की उस अवस्था का स्मरण दिलाती है जब मनुष्य किसी के वध के लिए दानों और नखा का उपयोग करता था। इसमें नृपतया बोधक बिम्ब एवं प्राचीनता है।

का वही आत्म पासन करत थ जो मानस' व 'प्राण जाहि पर वचन न जाई में मिलता है। लोकमानस म अभेन्वा' की प्रवृत्ति पाई जाती है, जिनके अनुसार तुल्य और तुलनीय, भग और भगी, चिह्न और प्रतीक और प्रजाता भयदा लक्ष्य म अभेद होता है। उसके लिए भावांग भी भून-स्वरूप बाल होत हैं।^१ इस प्रकार वचन जिह्वा के रूप म स्वीकृत हुए। तेजाजी अपनी वचन-बद्धता के कारण मारे गये हैं। लोक मानस व पास ऐसी सम्भावती सधार थी जा उनके प्रति द्वंद्वी को सप की सना देने म सदा म थी। इसलिए ऐस लोक मन ने बट से जीम पर बाट लेने की बात गड सी और तेजाजी की लोकप्रियता के साथ वह कल्पना भी लोक म यथाय रूप म स्वीकार हो गई। तेजाजी को लोक देवता मान लेने पर तो इस स्वोक्ति को और भी बल मिल गया। यही कारण है कि तेजाजी की प्रति प्राचीन मूर्तिया म उह जिह्वा पर सप द्वारा बटवाते नहीं दिखाया गया है।

चरित्र चित्रण

तेजाजी म चरित्र पर प्रकाश प्रत्यक्ष और परोक्ष दोनों प्रणालियों से पडा है पर अधिकांश म कथोपकथन द्वारा ही चरित्र सामने आय हैं। इस गाथा के प्रमुख पात्र तेजाजी ही हैं गैप पात्र माना गूजरी मोडल मामी तुलछा राधा व घोड़ी गौण हैं, तेजाजी का चरित्र चित्रण अत्यधिक बलारमक हुआ, इससे यह पात्र श्रोता व मस्तिष्क पर अमिट छाप छोड जाता है।

तेजाजी

गाथा के नायक तेजाजी जाट जाति के एक वीर पुरुष हैं, कठिनाइयों में स्वयं निर्माण करने का अदम्य उत्साह उनमें मरा पडा है इसीलिए वे अपराधियों की चिंता नहीं करते अपितु उन्हें शक्ति के बल पर अनुकूल बनाते चलते हैं

सूण मनातो जाव छे रे घोड़ी जी हल्ला

जारयो ■ बन में एकलौ

यही वीरता प्रयकर युद्ध म भी दिखाई देती है माना गूजरी का बछडा लाने के लिए वे वीर अपने प्राणा की बाजी लगा देते हैं, वचनों का निर्वाह वे किसी भी समय करने के लिए प्रस्तुत रहते हैं अत मृत्यु को सामने खडा देखकर अपनी चिकित्सा की चिंता उन्हें नहा होती, अपितु चिंता होती है

लह्या लेख गोडा आरया छ रे गूजर की माना

बाबा चुकगा बाळा की भूरी बामल्यां।

वीरता के साथ दया और सहानुभूति उनके चरित्र में मणि-वाचन का संयोग है। इन्हीं मानवीय उदार गुणों से प्रेरित होकर वे जलत हुए वन को बुझाने लग जाते हैं और जलत हुए सब को बचा लेते हैं। गौरव की भावना भी उनमें विद्यमान है

सूयी धूँदाआ चाल न री घोड़ी भूहारी
चारो बल रयो ॥ गऊ गरास को ।

तेजाजी परम भगवद्भक्त रूप में भी सामने आते हैं। उह नित्यप्रति भगवान की सेवा साधन की लगन बाल्यकाल से ही है। इसी का प्रभाव है कि उनके सामने झूठ छिप नहीं सकती

झूठ घणो मत धोल है गूजर की माना,
जुडया ॥ बर्दाट आलू चारो खेल रयो ।

इसी धार्मिकता का प्रतिफलन उनकी चारित्रिक पवित्रता में होता है। अपनी बहिन के ससुराल में पहुँचने पर पनपट पर 'भरया माट उवाया सू ज्पाग बत्ता दू का प्रस्ताव जब एक पनिहारिन की आर से होता है तब तेजाजी कह देते हैं

ज्पूई भरिया, ज्पूई उच्च ल, फणियारी माना
पला की तरिया में मेसू बलस्यो बेवडो ।

उह सामाजिक पारिवारिक मर्यादाएँ अत्यधिक प्रिय हैं। किसी व्यक्तिगत भावावग में वे कोई ऐसा काम नहीं करना चाहते जो पारिवारिक शांति को भंग करे। अपनी बहिन से यह पूछकर कि 'तू साखीणा सगा' से पूछकर आई है न इसका परिचय देते हैं। दूसरा की भावनाओं का आदर करना और पारिवारिक रीति रिवाजों का निर्वाह भी उहें प्रिय है अतः बहिन के यहाँ एक बार भोजन करने पर भूरी और धोलची में से दे देते हैं

जासा में ती भूरी दीनी छ
बण के तई दीनी छ घरमा धोलची ।

वे माता और भाभी का आना का पालन करने वाले हैं। इसलिए उनके सकेत पर ससुराल जाने के पूर्व बहिन को लाने आते हैं। यहीं वे व्यवहार कुशल और आरम प्रतिष्ठा प्रिय रूप में भी सामने आते हैं। अतः वे मांग बल अपनी गाड़ी में नहीं जोतते

माँगा दोल्या न जोऊ भोजाई भूहारी ।

और न ससुराल का अनादरपूर्ण आतिथ्य स्वीकार करते हैं।

घोड़ी के प्रति उनके हृदय में इतना ही प्रेम है जितना किसी पुरुष में अपनी प्रिय पुत्री के प्रति होता है। उसका तनिक भी दुख वे नहीं देख सकते। जब मालिन घोड़ी को पीट दनी है तब वे भी उसे दंडित करते हैं—

डाढ़ तो बदेर की तोड़ी छी रे घोड़ी जी हल्ला ।

माळी की छोरी के सटियाँ भाँडवया ।

संक्षेप में हम यह सबते हैं कि तेजाजी का चरित्र मानवीय गुणों का योग है । इनके चरित्र में जाति और व्यक्ति दोनों का सम्मेलन है । इनका निष्कलुप चरित्र ही गाथा को लोगो का बँठहार बनाये हुए है ।

भोडळ

मदना जाट की पुत्री भोडळ गाथा की नायिका है । बाल्यकालीन विवाह जय विस्मृति उसमें भी विद्यमान है । उसमें भारतीय नारी के आत्मा भूतिमान है । तेजाजी जब बछड़े को लेने के लिए जाने लगते हैं तब वह भी जाने का आग्रह इस आधार पर करती है

भाड़े डाळ वण जाऊँगी रे लाबद म्हारा ।

भल्ला भेलूगी दाँत की चूप क भाईन ।

और इसी रूप की चरम सीमा वहाँ देखने को मिलती है जब वह परमारमा से सतीत्व माँग रही है

भोडळ तो बामी प बेठी छ रे घोड़ी जी हल्ला

सत माँग रे छ सरी भगवान सू ।

भोडळ का प्रेम आध्यात्मिक है । उसमें वासना की तनिक भी गंध नहीं है ।

माना गूजरी

माना गूजरी के रूप में सामान्य नारी का चरित्र चित्रित हुआ है । मिथ्या आपण, व्यस्य, स्वाध परामणता और बुद्धिहीनता उसके चरित्र की विशेषताएँ हैं । इस चरित्र की उपस्थिति से भोडळ का चरित्र काफी उभर आया है । उसकी स्वाध-परामणता की चरमता तब देखने को मिलती है जब बछड़े को जाने के लिए तेजाजी को इन वाद्यों में प्रोत्तजित करती है—

न लायो गाय्याँ को रखेल

गाय्याँ ती राँडा होगी छ रे जीजाजी म्हारा,

रोग्यो गाय्याँ को भोड ।

फिर भी अपनी सहेली की दारुण व्यथा को समझने का स्त्री-सुलभ हृदय उसे प्राप्त है । अतः भोडळ की प्राथना पर वह तेजाजी को रख लेती है और आतिथ्य का निर्वाह करती है ।

भाभी व मा

भाभी का चरित्र अत्यल्प सामने आता है । तेजाजी के परिवार में उसका

महत्त्वपूर्ण स्थान है। उसकी स्वीकृति से तंजाजी राधा को लेने जात है। उसमें विवेक विद्यमान है। अतः दुःस्वप्न देखने पर तंजाजी को भना कर देती है। जब तंजाजी नहीं मानत है तो वह उठे हैं कीसती भी है। भाभी के सम्बन्ध में सभी सम्बन्धित पात्रों का यह विद्वान्त है—

भाभी सगत भवानी छ घोड़ी जी हाळा

भाभी का मोत्या बचन एळा न जाव।

तुलछा तेजाजी की माँ है। उसमें मातृत्व प्रीतिमान है। इसलिए पुत्र और पुत्री दोनों का भगल चाहती है।

घोड़ी

यद्यपि घोड़ी पगु पात्र है फिर भी उसमें मानवोचित गुण विद्यमान हैं वह बोलती सोचती तथा समझती है। उसमें अपने स्वामी के प्रति अत्यधिक प्रेम विद्यमान है। अतः जब तंजाजी विषयों से बचन बढ़ हो जाते हैं तब वह कहती है

डोली बर लगाम घोड़ी जी हाळा।

ठोकर सू फोड़ काळा को काळज्यो॥

वह सामान्य घोड़ी नहीं है अपितु अत्यधिक गति से युक्त है। इसीलिए अग्नि को बुझाते समय तेजाजी जिस जलते 'गुप्प' काष्ठ से उसे बंधकर जाते हैं, वह हरा हो जाता है

घटला के बांधी छी हरया होम्मा बलडा।

इसीलिए वह तेजाजी के बिना कहे ही जान लेती है

बाबा दमापो छ काळा की भूरी दामत्या।

पारो सारो कोई न छ र म्हारा धनी,

पारी भाभी का मोत्या बचन न टळ।

और तेजाजी की मृगुकुक्षे समय उनके सनेत पर बहिन तथा माता को बुला लेती है।

राधा में बहिन का प्रेम दिखाई देता है। वह समुराल में तनिक परेशान है। तेजाजी की सास दुष्ट प्रकृति की स्त्री है जो अपने दामातृत्व का स्वागत नहीं करती और अपनी पुत्री से दूसरे व्यक्ति को पति रूप में अपना लेने के लिए कहती है।

परिवार-समाज-चित्रण

तेजाजी में अनेक पारिवारिक और सामाजिक आदर्श भरे पड़े हैं। इस गाथा में माता पुत्र, माता पुत्री, पति पत्नी, भाई बहिन, देवर मासी, मामी

ननद सास-बहू, 'याई' व्याण आदि के पारस्परिक सम्बन्धों में इनने सुन्दर आदर्श भरे पड़े हैं कि हाडौती क्षेत्र में रामचरितमानस के पश्चात् यह लोकगाथा ही प्रतिष्ठित षण का पथ प्रदर्शन करती रही है। इन सम्बन्धों की रक्षा केवल भाडम्बरपूर्ण शिष्टाचार में नहीं अपितु सौहार्द-पूर्ण बंधन से हो रही है। प्रेम का सूत्र इन्हें प्रेषित किये हुए है। मर्यादा का ध्यान प्रत्येक दशा में रखने का सफल प्रयास इस नाट्य में मिलता है। तेजाजी राधा को सेन उसकी समुराज पहुँचे। बहिन सास द्वारा दी गई यातनाओं तथा गृह काय भार को सुनाने में रोने लगी

मण पोसू छू मण पोऊ छू बोराजी म्हारा,

फर का तडका को लखू छू मद बलौवणी ।

तो तेजाजी युक्ति से समझाते हैं

भला पारो भाग सुत्यो छ ।

लूका करमा में लखग्या छ मद बलौवणी ।

भारतीय परिवार में सास-बहू ननद भोजाई के सम्बन्ध प्रायः कटुतापूर्ण पाये जाते हैं। इनमें पारस्परिक बलहृदय प्रायः चलता रहता है। तेजाजी अपनी बहिन से पूछते हैं

नणदोळी पारो काई मांग छी री म्हारो ब नड ।

काई सेला सू ऊन भूडो मोड ल्यो ।

और अतः तेजाजी के निर्देश का निवाह करने का परिणाम यह होता है

नणद भोजायो मस री छ धोडी जी हाळा ।

मस री छ भाभी का मैल में ।

तेजाजी में अत्यन्त निकट सम्बन्धों में तो स्नेह छलकता दिखाई दे रहा है। पति पत्नी में पुनीत प्रेम का अतः मोडल के सतीत्व में होता है। माता के प्रति पुत्र व पुत्री की आशाकारिता, भाभी के प्रति देवर की थढ़ा व भाई के प्रति बहिन का प्रेम अपने आदर्श रूप में चित्रित हुआ है। बहुत श्रिता के पश्चात् बहिन भाई से मिलती है। जब भाई आया तो मिलनोत्कंठा में बहू छत पर से बूद पड़ती है और भाविक गानों में अपना प्रेम व्यक्त करती है

बीरो दोह्यायो माणक चौक में ।

वासूई छटक पड़ी ॥ राधा बानड

आयो छ माणक चौक में

दौड तो मली छ राधा बानड—

घणाई दना में आयो छ र बोरा जी म्हारा

पारा सेला सू बानड मरणी सासर ।”

इन सम्बन्धों की परीक्षा सबट के समय हाती है। सब वे अपने निष्पलुप व

स्वाय रहित रूप से प्रकट हो जात हैं। तेजाजी की मृत्यु के पश्चात् माडल सती हो जाती है और राधा तथा माता अथु मे डूब जाती है।

तेजाजी मे शिष्टाचारा का सुंदर निर्वाह मिलता है। बड़ो ने प्रति ढाक समवयस्को से आलिंगन मिलन तथा छोटों के प्रति आशीर्वाद व्यक्त करने के आनंद स्पष्ट गाथा में हैं। हाडौती क्षत्र में परदे की प्रथा का परिपालन बढोरता से होता है और स्त्रियों का मुख यदि भूलस भी किसी ऐसे सम्बन्धी द्वारा देख लिया जावे, जो न देखने योग्य है तो उन्हें अपने ऊपर अत्यधिक अभुमलाहट धाती है। राधा की साम सूत कात रही थी कि तेजाजी अकस्मात् वहाँ पहुँच गये तब सास के शब्द देखिये

बालू जासू घारी ताण्या राटयो र माया।

म्हारा साखीण, सगाजी न माथ मोडी देख ली।

और ठोक इससे पूर्व ही तेजाजी का शिष्टाचार देखिये

व्याण्यां जार बुवारी छ घोड़ी जी हाळा

जवारी छ राटयो कातती।

‘भल म्हारा राम रमोल व्याण म्हारी,

म्हारी माता का भलजे पयल्या सायणा।’

वस्तुतः तेजाजी’ पारिवारिक आदर्शों से भरी एक सुंदर गाथा है। जिसमें तेजाजी की सास का व्यवहार खटकता हुआ बाटा है। वह मानस’ की ककेयी है। उसमें किसी ऊँचे मानवीय गुण के स्थान पर नीच प्रवृत्तियाँ की ही पोषण मिला है। तेजाजी के बारह वय पश्चात् आने पर भी उसके वचन होते हैं

अस्या तो जवाई मोकळा भाव छ री गुजरा की छोरी।

भतकई भाव छ प्यारा पावणा।

और अपनी पुत्री के सती होने के निश्चय पर उसे परामश देती है

‘यू काई बावळी होगी छ है बेटी म्हारी,

तेजल सरीखा जाटा का छोरा मोकळा।’

पर इस पात्र की नीचता का परिणाम तो तेजाजी की मृत्यु रही है इस पात्र की उपस्थिति से परिवार अवास्तविकता के आरोप से बच गया है।

इस गाथा का समाज का ढाँचा भी स्पष्टगोच्य है। उसका आधार उदात्त मानवीय गुण—सत्य अहिंसा अस्त्य ब्रह्मचर्य आदि हैं। जहाँ-कहीं इन गुणों का अभाव मिलता है वही इसकी प्रतिष्ठा का प्रयत्न इस गाथा से किया गया है। सत्य की प्रतिष्ठा का प्रयत्न इन पत्तियों में है

भूट धणी मत बोल र गुजरी की माना

जुडया छ बगड बाळू घारो खेल रयो।

अहिंसा-वृत्ति का प्रसार प्राणि मात्र तक है। गो रक्षा की भावना से जलते वन

को बुझाते समय सप तब की रक्षा करके इस भाव की प्रतिष्ठा की गई है। यहाँ तक कि जब सप दशन करने के लिए कहता है और घोड़ी कुपित होकर उसे मारन का निश्चय प्रकट करती है तब तेजाजी द्वारा भविष्य की प्रतिष्ठा इन शब्दों में मिलती है

“होदू धरम खवावा छा घोड़ी रो म्हारी ।

बूय लाज ॥ लछमा भाई को ।”

लुटेरों का दंडित करके चोरी न करने की प्रतिष्ठा की गई है। दो चार ऐसे स्थल आए हैं जहाँ चोरी के प्रति सहज घणा उत्पन्न करने के प्रयास मिलते हैं।

ब्रह्मचर्य के परिपालन का आदर्श तेजाजी के चरित्र में विद्यमान है। भारम से मगब-भक्ति की ओर प्रवृत्ति इस वृत्ति की ही प्रक्रिया है। पतिहारिन के सिर पर घड़ा रखने के दृग्गम ब्रह्मचर्य के आदर्श का निर्वाह दिखाई पड़ता है।

“ज्यूई भरिया ज्यू ही जव ल जणियारी भाया,

पला की तरिया प न मलू बल्लस्यो बेवडो ।”

‘तेजाजी’ में विशाल समाज चित्रण के लिए अवकाश नहीं था। इसलिए समाज का संकुचित रूप जिसमें कुछ ही जातियाँ जाट, गूजर, मीना तथा कीर जाति हैं सामने आ पाया है। इन जातियों के माध्यम से समाज का जो चित्र प्रस्तुत किया गया है उससे हमारे भारतीय समाज को दिशा निर्देश करने की अदम्य क्षमता है। जो उक्त वर्ग में बुराईयाँ हैं उनका प्रभावित कर दिया गया है और उनके स्थान पर मर्यादायुक्त समाज की प्रतिष्ठा की गई है।

अथ वाध्यगत विशेषताएँ

तेजाजी का प्रधान रस वीर है। अतः म कदण रस भी मिलता है। वीर रस का स्थायी भाव उत्साह होता है जो नायक तेजाजी में व्याप्त है। उनके अदम्य उत्साह के समक्ष प्रकृति की बाधाएँ दूर हो जाती हैं और अनुपरास्त होते हैं। उत्साह निजी स्वाध भावना से प्रेरित न होकर सबभूत हित कामना मय होने से उज्ज्वलतम रूप से सामने आता है। इससे प्रेरित तेजाजी को कभी लुटेरों का मान भदन करत देखते हैं कभी मोरसाय वन की रक्षा में तत्पर पाने हैं और कभी अतः शक्ति के कष्ट का निवारण करने के लिए जूझते दिखाई देते हैं। वन में जल भी हुई घास को देखकर तेजाजी अति उमंग में अग्नि को बुझाते दिखाई देते हैं

बाल छूरा की तोड़ी छ घोड़ी जी हाछा,

भर्रो तोड यो ॥ बडवा नीम को ।

सल्ल लल्ल साया बभाब छ र घोड़ी जी हाछा

साया बभाब छ, बाडो बरड में ।

दयावीरता के श्री उदाहरण 'तेजाजी' में हैं

आस्था स दीर्यायो बालक देवता
सेला स सरप उलाळ छ र घोडी जी हाळा
दाता प भेलग्यो बासक देवतो ।
डपटा सू फटकारयो छ ।
फूच्यो, पपोत्यो छ, हिवड लगात्यो ।
× × ×

आधो दूध बालक क साई पा दयो ।

युद्ध वीरता के उदाहरण लुटेरा से किय गए युद्ध के समय मिलते हैं ।

करण रस के लिए इससे मार्मिक घटना कम मिलेगी कि तेजाजी अपनी पत्नी, माता व बहिन की उपस्थिति में सप से अपनी जीम कटवा रहे हैं । उस समय "स गाथा का लोक कवि चाहता तो भावों के प्रवाह से थोता या पाठक को बहुत दूर तक तथा बहुत देर तक बहाता ले जाता पर उसने थोड़े ही शब्दों में माता और बहिन की यथा की इस प्रकार यत्न कर दिया

मूसू तो बरी करी छ र काळा र बाबा,
छोटी सी उमर में बोरो म्हाारी छळ लियो ।

× × ×

माता घारी डळ डळ रोवे छ र घोडी जी हाळा,
रो रो छ काळा की भूरी बामल्या ।

धन मूसू बरी करी छ र म्हाारा लाल ।

छोटी सी उमर में म्हन छोड बाल्यो ।

और मोडल का शक के साथ सता हो का प्रसंग तो कथनतर है ही ।

इस गाथा में बहुत कम अलंकार मिलते हैं । उपमा तथा उत्प्रेक्षा इसके दो प्रमुख अलंकार हैं । उत्प्रेक्षा का उदाहरण देखिये

जळ में डाक पड यो छ,
सर छ जाण ऊडा बह की माछळी ।

एक अर्थ स्थल पर घाडी के लिए कितना मुंदर उपमान लाया गया है ।

घोडी नाच रो छ सावण आया मोरडी ।

अनेक स्थलों पर भाषा की अनुरणनात्मकता सु दूर बन पड़ी है ।

१ मळ भळ भासा भळक छ

२ सरळ-सरळ साळया बोल छ

३ खड खड पेड या उतरयो छ ।

गाथा में कथोपकथना का प्रानुय है । गाथा के कथोपकथन घटना और चरित्र का विवाम करते हैं । कथोपकथन छोटे हैं । प्रायः दो पक्तियों में समाप्त हो जाते

हैं। गाथा के बधोपबन्धन की प्रश्नोत्तर शली से वस्तु की रोचकता बनी रहती है। बधोपबन्धन में पात्रानुकूलता और स्वामाबिकता मिलती है। इसी बधोपबन्धन शली में ही आरम्भिक गणेश वदना इस प्रकार की गई है

‘कहि तो माता करगो गणेश्यो,

कहि करगो देवी सारदा।”

रद सब करगो गणेश देव सात गहारा

भूत्या न सभलावगी देवी सारदा।

बधोपबन्धन के बीच-बीच में थोड़े से विवरण मिलते हैं जो सरस तो हैं पर पुनरावृत्तियों से युक्त हैं। लोकगाथाएँ स्मृति पटल पर ही आधारित रहती हैं अतः ऐसी पुनरावृत्तियों को दोष रूप में ग्रहण नहीं किया जा सकता।

हाडौती के देवी-देवता और उनका साहित्य

किसी क्षेत्र के लोक धर्म का अध्ययन उसके लोक मानस का भी अध्ययन होता है। लोक मानस की मूल प्रवृत्तियों में से दो प्रमुख हैं। वे हैं—आश्चर्य और भय। आश्चर्य ने जिनासा और नान का जन्म दिया है और भय ने मानव व्यवहारों को नियंत्रित किया है। भय की आदिम प्रवृत्ति ने प्रकृति के अनवूक्त रहस्यों में देवी देवताओं के अस्तित्व को स्वीकृति दिलाई है। प्रकृति की जिस शक्ति पर मनुष्य का बस नहीं चला है वही वह देव रूप धारणा कर गई है। पर मनुष्य की आश्चर्य की दूसरी प्रवृत्ति उसके विश्वासों को जड़ता से निकालती रही है। अतः धीरे धीरे भक्ति प्रेरणा भय से हटकर प्रेम तक पहुँची है। जो शक्तियाँ प्राचीनता को सक्षम अस्त रखती थीं उनका स्थान कालांतर में क्षीय शक्ति सौंदर्य समन्वित अवतारों में ले लिया है। लोक मानस का विकास प्राचीन पर पराओं और मायताओं का मिटाकर नहीं होता है अपितु उन पर नवीन स्वीकृतियों की परतें चढ़ाकर होता है। अतः जब हम क्षेत्र विशेष के धार्मिक विश्वासों का अध्ययन करते हैं तब हमें वही कालक्रम से जमी धर्म की परतें अपने सज्ज रूप में मिल जाती हैं।

जब हम कोटा-बूंदी क्षेत्र के देवी देवताओं पर दृष्टिपात करते हैं तब हमें यहाँ के लोक मानस के सभी धार्मिक विश्वासों के प्रतीक रूप देवी-देवता मिल जाते हैं। कहीं वे मंदिरों में प्रतिष्ठित हैं तो कहीं उनके लिए चतूतरे बने हैं। कहीं वे मढ़िया या छतरियों में स्थापित हैं तो कहीं वे घानकों में पूजे जाते हैं। अनेक अवस्थाओं में वे घर घर में स्थायी अस्थायी रूप में विद्यमान हैं। कुछ देवता तो ऐसे हैं जो प्रत्येक गाँव में मिल जाते हैं जैसे भरू जी आदि। ऐसे देवताओं की स्थापना के लिए किसी स्थापत्य गिन्य की आवश्यकता नहीं होती है पर जिन देवताओं की प्रतिष्ठा मंदिरों या छतरियों में है वे ग्राम समूह में घनेले मिलते हैं। नगर जीवन की सम्पन्नता नागरिकों की मायता के अनुकूल नैव भवनों का ध्येय बहान करती रही है। अतः इस क्षेत्र के कोटा बूंदी नगरों में प्रायः सभी

देवताओं के मन्दिर मिल जाते हैं। फिर भी नगर विघेय या ग्राम विघेय के सभी देवताओं को समान प्रसिद्धि प्राप्त हुई नहीं है।

रामकृष्ण के अवतार हाडौती में अधिक पूज्य बने हैं। कृष्णोपासना को राज मायता प्राप्त होने से कोटा में मथुराधीश ब्रजनाथ व रगनाथ के मन्दिर मिल जाते हैं। बूनी में भी कृष्ण के अनेक मन्दिर हैं। इस क्षेत्र में शिव मन्दिर भी अनेक हैं। कोटा के नीलकण्ठ गणनाथ के महादेव चारचोमा के शिव और बूंदी के रामेश्वर धामि के मन्दिर शिव भक्तों के प्रिय हैं। एक प्राचीन विष्णु शिवलिंग भीमगढ़ में है। बनवास के कर्णेश्वर महादेव भी प्रसिद्ध हैं।

इस क्षेत्र में विष्णु के उपासक भी हैं। बूनी के लक्ष्मीनाथ जी के गोराय पाटन के गोराय जी नरगढ़ के लक्ष्मी नारायण जी और बूनी के चार भुजा जी विष्णु उपासकों को अति प्राचीन काल से आकर्षित करते रहे हैं। ईश्वर की निराकार रूप में उपासना परंपरा में कोटा के सत्यनारायण की विशेष मायता प्राप्त है। घाघा में बद्रीनारायण का एक अति प्राचीन मन्दिर है।

बराह रूप में ईश्वरोपासना इस क्षेत्र में प्रचलित थी। बराह भगवान की मूर्ति कृष्णविलास स्थान पर मिलनी है। गणेश व नमिह के मन्दिर भी इस क्षेत्र में मिलते हैं।

पुरा की पीताम्बरा रामयन् की किसनाई इद्रगढ की बीजासणा, असनावर की रातादेई, वैष्णु की डाढदेई, जाचोडा की डरू माता आदि देवियाँ इस क्षेत्र में विशेष प्रसिद्ध हैं। रोग विशेष के माय भी इन देवियाँ के नाम जुड़े हुए हैं जैसे शीतला खलखली और डेरू मानाएँ। पावती पूजनरूप में गणगौर की पूजा इस क्षेत्र में अत्यन्त भक्तिभाव से की जाती है।

कुछ ऐतिहासिक बीर पुरुष भी इस क्षेत्र में लोक देवता रूप में पूजे जाते हैं। तेजा जी, देव नारायण जी हीरामन जी पावू जी, साखा जी आदि ऐसे व्यक्ति थे जो अपनी त्याग तपस्या व बीरता के कारण पूज्य बने हैं। कुछ मत्त भी यहाँ देव रूप में पूजे जाते हैं वे हैं—पीपा जी रामदेव जी, कसीर दास जी आदि।

लोक देवता की परिधि में त्योहार विशेष पर पशु विधेय भी आ जाते हैं। दीपावली पर बल, दसहरे पर घोड़े नाम पंचमी पर सप, वत्सद्वाती पर बछड़े देव रूप में पूजे जाते हैं। इसी प्रकार कुछ पौधा व वन्य जीवों की पूजा भी त्योहार विधेय पर होती है वे हैं तुलसी बड़ पीपल आबसी आदि। कुछ पर्वोत्सवों पर दवात कलम, चाक, घूरा आदि भी पूज्य बन जाते हैं। याधि विधेय पर तो हिंदू और मुसलमान एक दूसरे के देव की पूजत ही हैं पर सामान्य जीवन में भी हिंदू गांगरीन के मिट्टे साहब को सीरनी चढ़ाते हैं और मुसलमान शीतला को नारियल भेंट करते हैं और छावनी रामचन्द्रपुरा के मातीसर जी को मशक चढ़ाते हैं।

हाड़ीनी में देवी देवताओं की इतनी उत्तम स्वीकृति को यहाँ के लोक साहित्य में भी पर्याप्त स्थान मिला है। लोक गीतों लोक गायानों, लोक नाटकों लोक कथाओं और यहाँ तक कि कहावतों में उपमानों तक उन्हें स्थान प्राप्त हुआ है। भारत में भक्ति की अजस्र धारा अति प्राचीन काल से प्रवाहित है जिसका एक रूप गणेश पूजा में भी मिलता है। शास्त्र तर्क लोक में समान पूजित गणेश हाड़ीनी के लोक गीतों गायानों कथाओं आदि में प्रथम स्मरणीय बने हुए है। यह भिन्न बान है कि इस क्षेत्र में किन्हीं गणेश जी को वह स्थान लोक साहित्य में नहीं प्राप्त हुआ जो रणपौर के गणेश जी को मिला है। गणेश जी के स्तोत्र लोक गीतों में भरे पड़े हैं। उनमें उनके रूप गुण की प्रशंसा मिलती है और उनसे अनुकूल फल दान की याचना भी है। लोक नाटकों में उनका स्मरण इसलिए किया जाता है कि वे विष्णु विनायक हैं और लोक गायानों में उनका स्मरण मंगलाचरण स्थानीय है। पृथ्वीराज के पहाड़ा में उनका स्मरण मंगलाचरणरूप में है—

गवरी का गणपत पान सुवरस्य, लागू मुरा क पाप।

गणेश सम्बन्धी लोक कथाएँ अनेक मिलती हैं। एक कहानी में गणेश जी की ताद पर तिल चिपक जाने पर उन्हें राजा के यहाँ नौकरी करनी पड़ती है। एक समय

महानी में उनकी साद के ची से किसी बट्ट द्वारा अपनी यादियां चुपड़ सने पर वे रप्ट होकर अपनी नाक पर झंगुली रख लेते हैं और उग के बट्ट की सखड़ी की मार के मय से चट स उतार सते हैं, जिस पूजा प्रतिष्ठा उपरांत भी वे नहीं उतारत हैं ।

सती छाडी के गणेश के उपरांत महारवपूण स्थान मिला है । मांगलिक गीता में गणेश के बान् स्त्रियां इनके गीत गाती हैं । ऐसे गीता की भाषा प्रति प्रयोग स इतनी घिस गई है कि सहसा समझ में नहीं आती है । छाडी या दधी के एक गीत में उसका परिवार के मंगल की कामना की गई है—

म्हार भाज ए भाणद उचाय
म्हार टूटो छाडी माता भाय स ।
माता धाडी वा ओ मड्ड में
घोबर डबल्लो हाय जोइयो ।
भाज म्हार ए गोरो मैमडो बोपल्लो
ऊकी मैमडी न जाया छ साङ्ग पूत ।

और सती के गीतो म भी उससे यही प्रार्थना की गई है कि मुझे एक पुत्र दे,
क्याकि उसके अभाव म परिवार जन मेरे विपरीत हैं—

महा भाई एक भड्डूह्यो देय
एक भड्डूह्यो क कारण म्हारो बत परायो
सेज पराई, हस्यो सब परिवार ।

कोटा के रगवाडी के बालाजी को लेकर अनेक लोकगीत गाए जाते हैं, जिनमे 'रगवाडया का बाला जी म्हारी भाइली की हाकण छोडो जी और 'मूरज छतरी मे बाला जी रगवाड या मै गीत प्रति प्रचलित है । बालाजी या हनुमान जी को लेकर जो गीत प्रचलित हैं उनमे उनके रूप सौन्दर्य और पराक्रम पूण कृत्यों का वर्णन रहता है । लोक नाटका म भी और हनुमान का स्मरण भारम्भ मे किया जाता है ।

बूदी के चारभुजा के मंदिर का वर्णन एक लोकगीत म इस प्रकार मिलता है—

ऊँचा ऊँचा मदर साल धजा, परभूई मदर की देखो छटा ।
मदर साम गरुड जी बराज दरवाजा म हस्ती खडा ।
गड बूदी बराज चारभुजा, गड गोर बराज चार भुजा ।

इसी प्रकार बेसीराय जी, मयुराधीश जी आदि की स्तुतिपरक अनेक गीत स्त्री समाज म प्रचलित हैं ।

तेजाजी देवनारायण, हीरामन जी पाबूजी आदि की चरित्र विषयक लोक भाषाए इस क्षेत्र मे विभिन्न अवसरों व त्योहारो पर गाई जाती हैं । तेजा दशमी

को गाई जाने वाली गाथा में पारिवारिक, सामाजिक और व्यक्तिगत प्रेरणाएँ विद्यमान हैं। देवनारायण की गाथाएँ बगडायता की हीड' का भग बनकर आई हैं। ज म से अलौकिक शक्ति सम्पन्न देवनारायण वशानुगत वर वश रन के राव जी को युद्ध में मार डालते हैं पर अपना शेष जीवन गौ सवा में व्यतीत करते हैं। हीरामन जी भी बाल्यकाल में ही अलौकिक शक्ति सम्पन्न व्यक्तिरूप में चित्रित हुए हैं। इन बीरो के त्याग और धीरता ने इन्हें देव स्थान तक पहुँचाया है और आज लोक मानस इनका उपयोग कष्ट निवारण के लिए करता है। तेजाजी सब विष नाशक दयता हैं और देवनारायण गौ रोग शामक देव हैं। भक्ति और रस से युक्त इन गाथाओं ने लोक मन को गहराई से पकड़ रखा है।

हाड़ीती की लोक कथाओं में विभिन्न देवी देवताओं को पर्याप्त स्थान मिला है। धार्मिक लोक कथाओं का प्रायः एक ही उद्देश्य मिलता है कि देवता विशेष की पूजा भक्ति भाव से करनी चाहिए। 'करवाचीय माता की नायिका व्रत प्रभाव से अपने भूत पति को जीवित करा सकी हैं। 'माठ सामागवती' की कहानी में पातिग्रन्थ धर्म की प्रतिष्ठा की गई है। धनि देवता की कहानी भी विश्वमादित्य पर अग्नि ग्रह का प्रकोप और भुक्ति की कहानी है। इसी प्रकार नाग पाँचे, बछ माछम, नरजला ग्यारस की कथाएँ धार्मिक विश्वासों को पुष्ट करती हैं। त्रिपियों तक को देवीरूप में स्वीकार करना लोक मानस की अदभुत विशेषता है।

इस क्षेत्र के लोक देवी देवता यहाँ के लोक साहित्य में सर्वत्र स्वीकृत हुए हैं। वे हाड़ीती जीवन के अनेक भग वनन से कहावना तक में प्रवेश पा गए हैं, यथा—भाषा में देवी देवता और भाषा में खेतरपाळ तथा उ ९ उपमान रूप में भी अपनाया गया है—या तो काळी काली छ।

हाडौती का कलात्मक नाटक रज्या-हीर

रज्या हीर हाडौती का सबसे अच्छा कलात्मक नाटक है जिसमें रज्या (राजा) तथा हीर की प्रेम तथा बही गई है। इस नाटक में वास्तविक सौन्दर्य और शक्ति है उतना प्रेम नाटकों में नहीं निरूपित पाया है। साधारण सौन्दर्य तथा के प्रति रिक्त यह सूक्तियों की प्रतीक पद्धति के ढंग पर निर्माता भी प्रतीत होती है। इसमें प्रेम प्रतीक नहीं व्याख्यात्मक है। हार साहित्य ने पत्राची साहित्य को अत्यधिक प्रभावित किया है। वहाँ के सीधे जीवन और साहित्य में रज्या और हीर की प्रेम कथाओं और गीतों की प्रचुरता है। वहाँ से ही हाडौती लोक साहित्य में यह प्रेम कथा आई है।

कथानक

रज्या जो नाटक का नायक है एक बार हीर के समीक्षित सौन्दर्य को स्वप्न में देख जाता है और उससे इतना अधिक प्रभावित हो जाता है कि अपने मंत्री बीरबल से स्वप्न की बात कहता है और हीर से मिलने के लिए भागने को कहता है—

खद मलगी हीर दीवाणी नत उठ रऊ उदास ।

बीजली सी वा घमघमाती स झारो नत नत सूख साँस ।

खसी बीरबल हीर मना दो, जद आव बसवास ।

देख स्वाव में खसी ज्यो होया, झार सगो हीर की आस ।

बीरबल रज्या को स्वप्न की बात पर विश्वास न करने तथा प्रेम-भाष की दुरुहताओं को समझाने उससे दूर रहने का आग्रह करता है पर रज्या इससे अप्रभावित रहता है। जब यह समाचार माँ के पास पहुँचता है तो वह अपने पुत्र को राज्य मुख मोगते हुए अपने पास रहने के लिए समझाती है पर वह भी असफल होती है। रज्या की माँ भी रज्या को समझाने का असफल प्रयत्न करती है।

उसका क्रोध तो बीरबल पर भी होता है, क्योंकि रज्या की माँ तथा उसका ऐसा विश्वास है कि रज्या को यह मानें बतलाया वाला बीरबल ही है—

रज्या सदी न जाव भवा, हुनम करो दिल खोल ।

हराम जादा उजीर न या, भवा रसो ॥ पोल ।

जादू करक अलग लडो छ, मुझे पडा नइ तोल ।

पटवैया फव लाल प ऊन, पास जादू की नोछ ।

अतः रज्या बीरबल को लेकर हीर से मिलने के लिए चल पड़ता है। माग में विशाल समुद्र आता है जिसमें बिना पोत की प्रतीक्षा किये दोनों अपने घोड़े छाल देन हैं और उस स्थान पर पहुँच जाते हैं जहाँ हीर का बगला किसी मुरम्भ उद्यान के मध्य में बना हुआ है। जग सीयाला की निवासिनी हीर का निश्चित आवास वहाँ है और वहाँ कस पहुँचा जा सकता है इनकी सूचना बीरबल से प्राप्त कर रज्या हीर से मिलने के लिए चस पड़ता है। वह मालिन को रिश्वत देकर उद्यान में प्रवेश कर लेता है। जब मालिन दरोगा से फन्कारी जाती है तो वह क्रुपित होकर रज्या की शिवायत राजा पतमल से जाकर कर आती है—

रज्या तो हीर मिलन कू धाया छोड र लगत हुग्यारी ।

कळी कळी घुसबन की तोडो, बाग बगाड यो सारो ।

लडो लडाई करो तयारा, लीज्यो बर हमारो ।

इस पर पतमल विशाल सेना लेकर चढ आता है। रज्या और पतमल के इन्द्र में रज्या घायल होता है। घायल अवस्था में सत्ता प्राप्त करने उपरान्त वह सौंरी से प्रायना करता है कि तू मुझे हीर से मिला दे—

हीरो हीरो पुकारै लौंडी लुप गई कलेजा माई ।

खुश तुमारा भला करेगा, भला हीर ब ताई ।

जब किसी प्रकार उधर हीर को रज्या के सच्चे प्रेम का पता लगता है तो वह भी रज्या से मिलने के लिए तडपने लगती है। रज्या हीर के पास पहुँचता है तो वह उस पर अत्यधिक क्रोधित होती है और वह उसे भाग जान के लिए कहती है—

दे मारु तलवार बोलिया, किस बढ आगो जाव ।

× × ×

नकळी बागाँ बारे मुसाफिर, किस बढ भूड पचाव ।

रज्या की 'घात मोह' बत का प्रस्ताव तथा दीनता प्रदान हीर को रज्या की ओर आकर्षित कर लेते हैं। अब वह समय होने के लिए मधीर हो उठती है—

बासम नरमोई कर सो दोस्तो, स्थान मत तरसावो ।

सत्यश्चात् दोनों का मिलन होता है।' दोनों चौपड़ खेलने में और घान-द फ्रीडा में लीन होते हैं। यही नाटक समाप्त हो जाता है।

वस्तुतत्त्व

'रज्या हीर' का कथानक अतिसरल और अविकसित है। नाटककार का ध्यान नायक नायिका की भावामि-यक्ति की ओर ही रहा है। रज्या के प्रस्थान करने के उपरांत उसका समुद्र में घोड़ा डालना और युद्ध में मूर्छित होकर गिरना दो ऐसी घटनाएँ हैं जिनसे नाटक में कथात्मक आकषण उत्पन्न हो जाता है। यहाँ दृशक की उत्सुकता तीव्र हो जाती है और परिणाम जानने की लालसा भी। इस नाटक में कार्यावस्थाओं का उभार स्पष्ट दिखाई नहीं देता। फिर भी स्वप्न जगत में प्रेम के उदय में नाटक की आरम्भ कार्यावस्था को देखा जा सकता है। 'यत्न अवस्था माता मामी से बिना लेकर समुद्र पार जाना तथा उद्यान में प्रवेश तक देखी जा सकती है। इसके पश्चात् प्राप्तिप्राप्ता का स्वरूप बनने ही लगता है कि फलमल से युद्ध और मूर्छित होने के प्रसंगों के उपरांत जो 'फल प्राप्ति से दूर ल जात हैं हीर में विरह वेदना की जागति नियताप्ति अवस्था की सूचक है और अन्त में दोनों के मिलने में फलागम को देखा जा सकता है। प्राप्तिप्राप्ता का स्वरूप अत्यंत धुंधला और क्षीण है।

प्रतीकात्मकता

'रज्या हीर' की कथा साकेतिक कथा भी है। नाटककार ने इन संकेतों की जायसी के समान स्पष्ट नहीं किया है पर नाटक की कथा का निर्वाह तथा पात्रों की चित्रण क्षाली से समस्त घटनाओं तथा पात्रों को एक अग्र-रूप में समझने की प्रेरणा भी मिलती है। नाटककार जिस प्रेम की प्रतिष्ठा इस नाटक में करना चाहता है वह पाक-मुह-वन है जिसमें किसी वासना की गंध नहीं है। वह सूफियो का इश्क हकीकी है 'इश्क मजाबी नहीं। इस प्रेम की उत्पत्ति स्वप्न-दशन से हुई है। प्रेम के उदय होने के उपरांत नायक नायिका को प्राप्त करने के लिए राज्य सिंहासन का त्याग करने भ्रमों में बभून लगाना है और फकीरी वेग धारण करता है—

तगत हज्यारा गादी तुज कर अग यमूत लगाया।

कई तर समझाया ओलिया, किया फकीरी जामा।

यह कथन प्रेम माग की साधना में सासारिक आकषण से मुक्त होने की ओर संकेत करता है। जिस माग में वह चलता है उसमें बीरबल के अतिरिक्त अग कोई साथ नहीं होता यही उस हीर के निवास का माग स्थिताना है। उसी ने रज्या को लीजिक रंग रसा से पृथक् किया है। उसी ने सारा फल डाला है

वह स्वयं रंग भीना है तथा जादू करने दूर राधा है—

पटकथा फट उज्जोर न, रज्या को घस भीना।

मूल्या घर की बात, सात न, रंग रस सब तज दीना।

उज्जोर झाल्या फट सात प, समझो जो रंग भीना।

जादू करके भ्रमण खड़ा छ, तुम्हें पड़े नहीं तोल।

यह बीरवन जायमी का मुद्रा है—गुरु है जो साधक या जीवात्मा को भाग प्रदान करता है। रज्या में जीवात्मा या साधक का प्रतीकत्व मिलता है और हीर परमात्मा की प्रतीक है। रज्या हीर के स्वप्न-दशन के उपरान्त उससे मिलने को उत्कण्ठित हो जाता है। तब माता और भामी तथा राज्य मुक्त उठो फुमलाने वाले गोरव धन्दे के रूप में चित्रित किये गए हैं। जो स्थिति 'पद्मावत' में नागमनी की है वही यहाँ उपयुक्त वस्तुमा की है समुद्र प्रेम का प्रतीक बनकर आया है जिसमें तर कर रज्या हीर के समीप पहुँच जाता है। उपवन के घनेकानेक प्राक्पण मालिन का रोक्ता आदि साधना भाग में पढ़ने वाली विघ्न-आघात हैं। तू इन विघ्न बाधाया या परीक्षाया में जो साधक सफल होता है, वह ही 'वत्स' को प्राप्त कर सकता है। हीर के सम्मुख पहुँचन पर भी रज्या के प्रति अकण्ठ प्रहार लोकि का य की दृष्टि से कोई महत्व नहीं रखता, पर प्रतीक-पद्धति में परमात्मा द्वारा साधक को अंतिम परीक्षा लेने की ओर सकेत करता है। वहाँ उसके सच्चे प्रेम की परीक्षा होती है। इसीलिये मितनोपरान्त भी हीर कहती है कि रे रज्या दूर हूँ, अथवा तलवार से प्रहार कर दूमी। तू कसे भागे बड़ रहा है। ऐसा अनुनय विनय निमसे करता है और जिससे प्रेम करता है। यहाँ बड़े-बड़े सम्राट भी प्रवेश नहीं कर पाते हैं। यात्री, तू यहाँ से निकल भाग। व्यय में क्यों बोपड़ी चाटता है—

रज्या परी सरक जा पार, सुत कैं मारु तरवार।

दे माह तरवार बोलिया, कस बंद आयो भाव।

ऐसी बंदगी करता कुण स, कुण स नेह लगाव।

बड़ा-बड़ा गुलजार बादसा जरा पास नद भाव।

नकलो बागा पार मुसाफिर, बस बंद मूड पचाव।

सारा यह है कि नाट्यकार ने रज्या-हीर की कथा में एक रूपक का निर्वाह भी किया है जो साद्यत मिलना है। इस रूपक के निर्वाह में नाट्यकार ने सूफिया की प्रतीक पद्धति को अपनाया है। यद्यपि नाटक के अंत या मध्य में इन प्रतीका का स्पष्ट करन व संकेत नहीं दिये गए हैं कि तु आरम्भ में रज्या अपने स्वगत कथन में अपनी मित्रता या प्रेम का आदर्श लता मजनु का प्रकट करता है।

सला मजनु परी दोसती भाव खुदा का रख्या।

एक ही रूप में ही स्थान इतना सुन्दर है कि अनुरणनात्मकता द्वारा
 भी यह वा बंध होना है और पत्रवर्ती भावानुरूपता ग्रहण कर गई है—

भरवा मूं बगवा बरम, ए तडप-तडप मर जाव ।

भरवा मूं बगवा बरम में बगने की ध्वनि सुनाई देती है और 'तडप-तडप'
 का आवाज, वे लहरने का भाव सूचित हो जाता है ।

सहो नी मनु धोदो रांभा ।

मनु हीर न आये बोई ।

कुछ काल बाद हीर रांभा की कथा म दो एव स्थल अश्लील भी पावर मिल गये ।^१

हाड़ीनी नाटक की कहानी और पञ्जाबी लोक साहित्य म मिलन वाली कहानी^२ म अत्यधिक अंतर है । हाड़ीनी कहानी सीधे सीधे 'नय तव पदचक्र समाप्त हो जाती है । यह सुगम है । पञ्जाबी कहानी म यात्री उतार चढ़ाव व घुमाव फिराव है और यह दुःसात है । ऐसा प्रतीत होता है कि हाड़ीनी के नाटक कारक पास यह पञ्जाबी लोक कथा सीधे न पढ़कर किसी ऐसे माध्यम से पहुँची, जिसम इतना घुमाव फिराव न हो ।

इस विवचन स दो बातें स्पष्ट हो जाती हैं—प्रथम 'रज्या हीर नाटक के नायक और नायिका ऐतिहासिक हैं और ये दोनों मुस्लिम परिवारों म पैदा हुए थ ।^३ पर बीरराम की मण्टि कल्पना द्वारा हुई है । फतमन को भी ऐतिहासिक पात्र स्वीकार कर नेन के लिए कोई आधार नहीं मिलता है ।

द्वितीय समुद्र म घोड़ा डालना, उद्यान घाटि व वणन सूफी काव्यों के प्रभाव स हुए हैं । सूफी काव्य मे समुद्र प्रेम का प्रतीक है । उसम साधक तरता है या उसम डूबता है तब अपने प्रिय से उसकी मेंट होती है । यह हाड़ीनी नाटक मे भी मिलता है ।

चरित्र चित्रण

यह नाटक प्रतीक पद्धति पर लिखा होने के फलस्वरूप चरित्र चित्रण मे नाटक कार ने लौकिक और अलौकिक दोनों पक्षा का समाहार किया है । अतः पात्रों की रेंगाएँ कहीं कहीं दुहरी हैं । नाटककार का मुभाव आदर्श की ओर है ।

रज्या

नाटक का नायक रज्या—नाटक म एक प्रेमा के रूप मे विभिन किया गया है । रज्या के प्रेम का उदय स्वप्न दर्शन से होता है और यह दीवाना हो जाता है—

भर दीवाना हो रोया र, मू पडू समदर माई ।

एक दाता सपना क माई, हीर दीवानी आई ।

१ विषय जानकारी के लिए दक्षिण बला कूले आधी रात पृष्ठ १७६

२ वही पृष्ठ १७४

३ वही पृष्ठ १७४

तसा मजनू पारसी मसावी । नी म निगी गयी एत प्रमिद ।
 हमारे नाटककार का भी प्रेरणा द रही है । हाथीनी मसावी का वास्तव
 'दश' मजावी के द्वारा 'दश हकीमी' का प्रतिपादन करना रहा है ।
 भावना की उत्पत्ति स्वप्न ज्ञान, चित्र ज्ञान गुण श्रवण या सा ता द
 है । नायक नायिका के सौन्दर्य पर विमोहित होकर मिनन के लिए मजानु
 है और फिर सदैव प्राप्ति के हेतु मयस्व त्याग कठिनता बाधाधा को
 को सनद हो जाता है । विघ्न बाधाभा को भेदता हुआ मजानु ही
 सफलता प्राप्त कर पुन मनेष मडचना का पार कर रह स्वप्न प्रत्याय
 है ।^१ मजावी म सूफी कवि वारिसगाह का 'हीर राभा' काव्य ऐसी
 गाथा है जिसका सिलित रूप भी है और लोकागाथा रूप म भी प्रचलित

प्राधार

'हीर की कथा सबसे पहले दामोदर के मजबूर के नासन म लिख
 दामोदर हीर के जन्म-स्थान भग (पश्चिमी पाकिस्तान) के रहने वाले थे ।
 लिखना है कि हीर का वक्ता त उनका भांगो देखा हाल है । हीर राभा की
 मजबूर के राज्यकाल स करीब ४४ वष पूर्व की थी । त मारत म का
 चुका था । घोडा की टापा से देग की घरती उलट रही थी ।^२

इसके पश्चात वारिसगाह ने हीर की प्रेम कथा को अपनी प्रेम की प
 रग कर ममर बना दिया । वारिसगाह स्वयं प्रेम की पीर से पीडित थे ।
 छोटे राभा और हीर की लौकिक कथा म पाया जाने वाला अलौकिक प्रेम
 मुहंदास को प्रभावित कर गया और उन्होंने कहा

राभा हीर भलानिये ।

ओह पिरम पिरातो ।

सधा गुह गोविंदसिंह ने हीर के प्रेम की सकेतात्मक रूप म सराहना की है—

यारणे दा सोनू सभ्यर धारा ।

भट्ट सडिया दा रहणा ।

और सूफी कवि बुल्लेशाह का भी ध्यान इस प्रेम कथा पर गया । उन्होंने दो
 के प्रेम का इस प्रकार वर्णन किया —

राभा राभा करदी नो ।

में भाये राभा होई ।

१ हा सरवा शक्ता जायसी के परवर्ती हिन्दी सूफी कवि और काव्य पृष्ठ २८५

२ डा छोटे बर्मा भाणि हिन्दी साहित्य कोश पृष्ठ ८५२

३ सरपाधी केला फुले जायी रान पृष्ठ १७१

हीर खेल की गरव पान को पीक कठ मे भलक ।
बठ कोकला कोपल बोल, भोर मेह जनमन के ।

× × ×

घद वदन गुलजार नण में सुरमा सीना भाँड ।

× × ×

सम्बी छोटी छटक रही थारे, जसे नाग भुजग ।
देले नाग भुजग घदन पर छूब बसूमल रग ।

× × ×

सीस घणया नारेळ हीर का पेड मलाई मेल ।
मूगफली सी भ्रांगळ्याँ, सीना प दीपक का मेल ।

जिम प्रेम का उदय रज्या के हृदय में होता है वही प्रेम हीर के हृदय में पहुँचकर रज्या के प्रति अनुरक्ति उत्पन्न कर देता है । हीर के प्रेम का आधार रूपाङ्गति नहीं है, अपितु वह आकर्षण है जो दो प्रेमियों के हृदयों में मिलता है । उस प्रेम की चरमावस्था को पहुँचकर वह पूर्ण आत्मसमर्पण करने को विवश हो उठता है यद्यपि आरम्भ में उसमें स्त्री मुसमल राजा और तज्जय रज्या के प्रति कठोरता का दशन होते हैं । उसका समर्पण शारीरिक और मानसिक दोनों है—

जब होवगी रात ज्याम मेरी तुम पर आसक होई ।
या सूरत छटकी बल भाई, ज्यू तरवार सरोई ।
सब रहा परदा के भीतर नजर न आया कोई ।
गली नावळी करी आपन, जानू कर-कर मोई ।

हीर ने अभी तक किसी पुरुष का मुह देखा ही नहीं था । भन रज्या की मूरत देखकर उसकी अस्ति तीव्रतम रूप में प्रकट हुई । रगरेलिया उस प्रिय हैं भन उद्यान में सर करती है, पर इससे भी अधिक प्रिय उसे एकांत रहा है । जिसका कारण पिता का कठोर नियन्त्रण है ।

हीर का पिता फतमल कठोर पिता और वीर राजा है । वह भगठा योद्धा भी है । वीरबन में चतुर मंत्री के गुण विद्यमान हैं । उसी के सकेत पर चनकर रज्या हीर को प्राप्त कर सका है । रज्या में प्रेम के उदय में उसका कोई दोष नहीं दिखाई देता, फिर भी उसे माभी तथा माँ का कोप भाजन बनना पड़ता है । माभी तथा माँ में जातिगन विशेषताएँ विद्यमान हैं ।

रस

रस की दृष्टि से 'रज्या हीर' में शृङ्गार रस की प्रधानता है । शृङ्गार रस का

वह उसकी सोच पर आसक्त है। यह स्वामिनी ही प्रेम में परिणत हो जाती है। उसका प्रेम सच्चा प्रेम है। जगम किसी प्रकार का जादू टापा नहीं है तथा खुदा का हुक्म भी इस प्रेम में पग म है—

मे हीरो में बरस दोस्तो, हुक्म खुदा का पाई।

पाव दासतो बरस हीर गु, क्या कुछ बोझा तोई।

जादू बरस परीत सगाव, यो गुरग नर होई।

इस सच्चे प्रेम का अर्थ सत्ता मजदूर का अर्थ है। उसकी लगन इतनी सच्ची है कि माता, माता और भीरवन सबके विरोध की वह उपेक्षा कर देता है—

उस भावज का खिमा न माना, भाग लगे सब पाँक।

प्रेम की सच्ची लगन होने से वह माग के कपटों की चिता नहीं करता है। इसलिये समुद्र को तर जाता है। पतमल की सलवार उसे पण विचलित नहीं करती, अपितु उसने उत्तर में उसकी निर्भोक्ता व साहज भवता है—

सारी फोजा माट घारी, जग जीत भइ जाय।

भटकासू भटका पट धू सडप तडप मर जाय।

भीरवल ने जिस प्रेम का उदय उसमें किया है उसी प्रेम का विरोध परत देखकर वह उसको भी मरता बुरा कहता है। अतः, जिस हीर को प्राप्त करने के लिये वह प्रयत्नशील है उसने समीप पहुँचकर ही उसे तपित नहीं मिलती, अपितु उसमें तमय हो जाना चाहता है।

हीर

नाटक की नायिका हीर रज्या की प्रमिता है और प्रभुव सुदरी है। बारह वर्षीया हीर के नव बाण के समान हैं। भौंहे कमल (धनुष) के समान हैं जिससे उसने रज्या को गीतल तीर मारा है। वह दखनी और मोदती है। वह बिजली सी चमकती है जिससे रज्या का नित्यप्रति श्वास सुलना जा रहा है। उसने कठ में पान का पीक तब दिखाई देता है और बोक्स कठी है। वह चन्द्र बदनी है तथा नेवा में सुरमा लगा रखता है। उसकी सम्बी छोटी है जसे भुजग हो। उसने सारे गरीर पर कुसुमी आभा है उसका सिर नारियल के समान है और भगुलिया मूषण्ठी के समान हैं तथा छाती दीपक के समान जगमगाती है।

नण बाण भोर कुबाण, म्हार सितल देगी तोर।

बारा बरस की बोलता, यो ओड या दखणी चोर।

×

×

×

भीजली सी वा चमकती, म्हारो मत मत सुख सास।

×

×

×

हीर बेल की गरव पान की पीक बठ मे भलक ।
बठ पोबला बोयल बोल, मोर मेह जनमन के ।

× × ×

बद बदल गुलजार नग में सुरमा सीना माँड ।

× × ×

सम्बो छोटी घटक रही चारे, जसे नाग भुजग ।
देखे नाग भुजग बदल पर खूब बसूमल रग ।

× × ×

सीस धनया नारेळ हीर का पेड मलाई मेल ।

मूगफली सी भाँगलपी, सीना प दीपक का मेल ।

जिस प्रेम का उदय रज्या के हृदय में होता है वही प्रेम हीर के हृदय में पटुकर रज्या के प्रति अनुगति उत्पन्न कर देता है । हीर के प्रेम का आधार रूपाशक्ति नहीं है, अपितु वह आकर्षण है जो दो प्रेमियों के हृदयों में मिलता है । उस प्रेम की चरमावस्था को पहुँचकर वह पूर्ण आत्मसमर्पण करने को विवश हो उठती है यद्यपि आरम्भ में उसमें स्त्री मुलम सज्जा और तज्जय रज्या के प्रति कठोरता के दशन होते हैं । उसका समर्पण शारीरिक और मानसिक दोनों हैं—

खद होवगी रात जयान मेरी तुझ पर आसक होई ।

या सूरत छटकी बल माई, ज्यू तरवार सरोई ।

सब रही परवा के भीतर नजर न आया कोई ।

गली बावली करी आपन, जाहू कर-कर मोई ।

हीर ने अभी तक किसी पुरुष का मुह देखा ही नहीं था । अब रज्या की सूरत देखकर उसकी असक्ति तीव्रतम रूप में प्रकट हुई । रगरेलियाँ उसे प्रिय हैं अब उद्यान में सर करती हैं पर इससे भी अधिक प्रिय उसे एकांत रहा है । जिसका कारण पिता का कठोर नियंत्रण है ।

हीर का पिता पत्रमल कठोर पिता धीर वीर राजा है । वह भ्रष्टा मोढ़ा भी है । बीरबल ॥ चतुर मंत्री के गुण विद्यमान हैं । उन्नी के सकेन पर चनकर रज्या हीर को प्राप्त कर सका है । रज्या में प्रेम के उदय में उसका कोई भाग नहीं दिखाई देता, फिर भी उसे मामी तथा माँ का कोप भाजन बनना पड़ता है । मामी तथा माँ में जातिगत विरोधताएँ विद्यमान हैं ।

रस

रस की दृष्टि से 'रज्या हीर' में शृङ्गार रस की प्रधानता है । शृङ्गार-रस का

हाडौती का बलात्कृत नाटक—रज्या हीर

के सम्बन्ध में विचार हो चुका है इसलिये यहाँ हमारा ध्यान कुछ हल्का हो जाता है।

‘रज्या हीर’ के नाटककार में छिपा कवि भावा की गहराई में प्रवेश करके उनका सरम गीतों में चित्रण करता है। उनकी गीतों में इतनी सरसता और प्रभावोत्पादकता है कि नोर्मल कथनों में मरमना का मकार हा जाता है। प्रत्येक पात्र प्रावश्यकता पड़ने पर गीतों का प्रयोग करता है। ‘रज्या हीर’ नाटक में स्थान स्थान पर अनन्त अनन्त गीत हैं। नाटक में मरमना त्रिषु अनन्त रूपों में है—

नग बाण, भवरा कृष्ण, मरग गीत गीत ।

सीतल तीर दली में विराजमान है और ‘रज्या हीर’ मरग कृष्ण में सुप्तोपमा है। उपमाभा में उपमान परमाराधन है। अग्नि भूमि में सीतल तीर प्रस्तुत के मेल में है—

हीरो यूँ टाटया को छातो, मे नई धानू हाथ ।

बर का छाता दूर से मधुमक्खी के छत्ते का प्राक्पण का उपान करता है, पर यदि किसी ने बिना दखे उससे हाथ काट लिया तो ‘रज्या हीर’ के स्थान पर रज ही मिलने की संवधा समावना है। हीर का बर का छाता बनाने में हम विनाश के समय छोटा गया एक तीक्ष्णम ‘मग गीत’ का योग होता है। ‘रज्या हीर’ उदाहरण भी अनेक स्थलों पर देखे जा सकते हैं।

कभी कभी एक पूरे व्यापार के समानांतर दूसरा व्यापार चुनकर भाव को स्पष्ट करने का प्रयत्न किया है—

मरगा तरस नीर बना ज्यू तरसाव ध्याता ।

जिहीं स्थानों पर यह प्रवृत्ति नहीं तब बढ जाता है कि रज्या हीर का श्रम प्रयोजित पद्धति पर चलन लगता है—

रज्या—

सगली ने ईसक करयो मरगा त दोमना बना ।

घर की तरया तुज दीनी सुण भावरा रस ।

मरगो तो छल स भरयो, वा कहत छ ।

नइ तडपती ज्यान घापणी मरगा तड ।

भाबज—

छिया हमारा माननार, वा करता क ।

दादर प्रीत करी ठलही स, छि स ।

सौंग पलट सौंगणी मू मरगा तड ।

बालक दे मरगया रणीन सौंग ।

वास्तव में ‘रज्या हीर’ नाटक में कवि ने

देखकर भावचय होता है।

रज्या हीर के

घने व रंगों पर रंग रखा है इतना सुन्दर है कि घुरगतामर का हारा भी धर्म का साध होता है और वनारसी मावागुणता सहन कर गई है—

भटका सँ बरवा बरवा, धू तहल मर जाय ।

‘भटका सँ बरवा बरवा’ का मतलब यही है कि घुरगतामर का हारा भी धर्म का साध होता है और वनारसी मावागुणता सहन कर गई है—

हाडौली का एक प्रसिद्ध लोकनाटक सत्य हरिश्चन्द्र

हरिश्चन्द्र सूयवन्त का एक ऐसा राजा है जो अपनी सत्यव्रतता और दान-शीलता के कारण इतिहास और पुराण ग्रन्थों में अपना स्थान बना चुका है। उसके अनुकरणीय आदर्श चरित्र ने साहित्यकारों को भी प्रभावित किया और संस्कृत हिन्दी में भी काव्य, नाटक लिखे गए। ऐसे प्रसिद्ध और लोकप्रिय चरित्र की ओर लोक की दृष्टि भी अपनी से लगी हुई है और वह अपनी पूज्य बुद्धि की स्वीकृति कहानियाँ व नाटकों में प्रकट करता आया है। राजा हरिश्चन्द्र के जीवन चरित्र को लेकर नामहीन नायकों की कथाएँ नविक हेर फेर के साथ लोक में प्रचलित हैं। लोकनाटकों में ऐसे नरेशों के त्याग और तपस्या में प्रत्यक्ष घटित होत दिखाया जाता है जिसका देश पर प्रत्यक्षदर्शिता का-सा सफल गहरा प्रभाव पड़ता है। इसीलिए लोकनाटकों में हरिश्चन्द्र के समान ही ब्रह्माद ध्रुव, गोपीचंद आदि के प्रसिद्ध चरित्रों को स्थान मिला है।

हरिश्चन्द्र सीला हाडौली में अनेक स्थलों पर अभिनीत होती है। स्थान भेद से अभिनय भेद और प्रतियोग में पीछा-तार भेद मिलते हैं। बूंदी नगरी, हाडौली की संस्कृति की बेहतर नगरी रही है। वहाँ के जन-जीवन में लोकनाटकों के प्रति सहज ही अनुराग है। इसलिए लगभग सभी नाटकों की प्रतियाँ वहाँ उपलब्ध हो जाती हैं। प्रस्तुत नाटकों की प्रति मुझे बूनी से ही प्राप्त हुई है। वहाँ कई प्रसादों हैं जिनकी अलग-अलग उस्ताद परंपरा रही है। ये उस्ताद सभी कभी सफल भी होते थे। प्रस्तुत प्रति का चित्रण मदन है जो बीच-बीच में अनेक गीतों में अपनी छाप धरित किये हुए है—

मदन बहे तू नाच बचावन हारो ।

×

×

मदन बहे घस महीं रानी का, झड़ी लगाई नन ।

लगभग ऐसी ही छाप बाहू की भी बीच-बीच में मिलती है—

काह कहे सुण राना कँवर कू यही प देना दाग ।

× × ×

का ह कहे तुमको अलतयार ।

इससे ऐसा प्रतीत होता है कि दोनों ने मिलकर इसकी रचना की हो, पर प्रति की प्रथम तान में काह के स्थान पर क है या लाल नाम मिलता है —

वहे क है या लाल सूर ने धमन मिलाया धूस ।

इससे यह स्पष्ट है कि अंतिम प्रति तक क है या लाल प्रमुखता ग्रहण कर गया था। अतः समझ है मदन ने इस नाटक की रचना की हो और फिर क है या लाल ने नवल काल समय अपना भी नाम इसमें जोड़ लिया हो। इस प्रति से यह स्पष्ट नहीं होता है कि यह किस अलाउ की प्रति है और उस अलाउ की उस्ताद परम्परा क्या रही है।

प्रधानक

राजा हरिश्चन्द्र (हरिश्चन्द्र) इसकी कथा का नायक है। वह एक ऐसे स्वर्ण धूर्तर का शिष्य करने जाता है जो उद्यान को विनष्ट करता रहता है। वह शिष्य करने में असफल होता है और उसका अनुगमन करनेवाली सेना स पृथक होकर वन में भटक जाना है। वन मार्ग में वह व्यास से याकुल हो जाता है और जलपान करना चाहता है पर उसका नियम यह है कि पहले किसी ब्राह्मण को कुछ दान करता है तब वह जलपान करता है। सहसा एक ब्राह्मण वहाँ प्रकट होता है जो अपनी कन्या के विवाह के लिए धनाभाव से याकुल है। हरिश्चन्द्र उसे दान देना चाहता है पर वह यह कहता है कि हरिश्चन्द्र उसे मनो वाञ्छित दान नहीं दे पायेगे। राजा के वचनबद्ध होने पर वह उसका समस्त राज्य एवं सौ भार स्वर्ण दान स्वरूप माँगता है। हरिश्चन्द्र उस समस्त राज्य और ४० भार स्वर्ण जो उसके पास होता है दान कर देता है। शेष ६० भार स्वर्ण वह स्व परिवार को बेचकर देने का वचन देता है। उसका पुत्र रोहितास (रोहिताश्व) को जन्म पात होना है कि उसके बिना दान के लिए उसे बेचना चाहते हैं तो वह सह्य तयार हो जाता है। रोहितास की माँ भी इस पुण्य काय में पीछे नहीं रहना चाहती है और मत्स्य के रणाय स्वयं का बिकना स्वीकार कर लेती है। वे तीनों अथवा या को छाड़कर काशी के लिए प्रस्थान कर देते हैं।

माग जनित्र श्रम और शीघ्र की सतप्नता माग में रोहितास को बिकल कर देती है। एक गाडीशान रानी की प्रार्थना पर उनका पुत्र का काशी में चलना है। काशी में तीनों प्राणिना का मान-नोन हुआ है। सत्र प्रथम रानी को एक वरदा सरीसृप प्राणी है। रानी इस समय धम मचट में पड़ जाती है, उसका परिग्रह उससे कहता है कि वह क्या क हाथ न बिक, पर सत्य की रक्षा और पनि प्राजा

उसे गणिका के घर पहुँचा देती है। इस विषय से ब्राह्मण (जो विश्वामित्र है) को २० मार स्वर्ण प्राप्त होता है। रोहितास का क्रेता ब्रजनाथ नामक व्यापारी बनता है जो उसके रूप गुण पर मुग्ध है और उस खरीदकर अपनी पुत्र हीनता की पूर्ति करता है। इससे श्री विप्र को २० मार स्वर्ण मिलता है। शेष २० मार स्वर्ण के लिए हरिश्चन्द्र को कलुषा हरिजन के हाथ विकना होता है। कलुषा उसे यह काम बताता है कि वह उसके सूत्रों की रखवाली व साज सम्हाल करे और श्मशान में जलाये जाने वाले गवों के लिए प्रति शव ५ टके स्वर्ण ले।

इस विषय के पश्चात् तीनों प्राणियों पर विपत्ति का दूसरा दौर आरम्भ होता है। रानी गणिका की सेवा तत्परता से करती है पर वह उसका धन-जल ग्रहण नहीं करती है। धन कुछ दिना में वह कृश हो जाती है। एक दिन जब वह जन भरने गया तट पर जाती है तब वहाँ ब्रजनाथ भी होना है। वह रानी की वरुण कहानी को सुनकर गणिका को २० मार स्वर्ण देकर रानी को अपने घर ले आता है और उसे बहिन रूप से घर पर रखता है। रोहितास और माता के मिलन सुख ५ दिन आरम्भ होते ही है कि एक दिन रोहितास सेठ की पूजा के लिए उद्यान में फूल चुनने जाता है तब वहाँ एक कासा सप उसे काट लेता है। मगवान विप्र रूप में प्रपट होकर सप दश की सूचना रानी का दे आता है। जब तक रानी रोहितास के पास पहुँचती है तब तक वह मरणासन्नता प्राप्त कर लेता है और कुछ क्षण उपरांत मृत्यु को प्राप्त हो जाता है। रोहितास के शव को लेकर रानी श्मशान में पहुँचती है। जहाँ उसके पति कर प्राप्ति के लिए नियुक्त होन हैं। रानी का अनुनय विनय हरिश्चन्द्र को इस बात के लिए सहमत नहीं कर सका कि बिना पाँच टके न्ये वह शव दाह कर ले। रोहितास के दाँत में जड़े स्पर्श की दाँत उखाड़कर जब राजा द्वारा कर प्राप्त कर लिया जाता है तब शव दाह की अनुमति रानी को मिलती है। ज्यों ही चिता जलाई जाती है त्यों ही भूमलाधार घटि आरम्भ हो जाती है और वह बह जाती है।

रोहितास की मृत्यु से व्यथित होकर ब्रजनाथ सेठ रानी पर यह मिथ्या आरोप लगाता है कि रानी डाकिन है और वह उसके पुत्र को खा गई है। वह राज द्वार पर पहुँचता है, जहाँ काशी नरेण द्वारा यह आदेश सुनाया जाता है कि रानी का वध कर लिया जाय। आदेश व अनुपालनाथ हरिश्चन्द्र को मालिक हरिजन को नियुक्त किया जाता है और वह राजा हरिश्चन्द्र को आज्ञा देता है कि डाकिन (रानी) का वध कर दिया जाये। पहले तो रानी प्रतिवाद करती है पर अपने पुत्र वियोग की यथा से व्याकुल होकर मरने के लिए प्रस्तुत हो जाती है। हरिश्चन्द्र तबवार लेकर प्रहार करना ही चाहता है कि एक ब्राह्मण प्रकट होकर उनका हाथ पकड़ लेता है। राजा और ब्राह्मण की छीना झपटी होती है।

तब ब्राह्मण कहता है कि मैं स्वयं ईश्वर हूँ और वह चतुर्भुज विष्णु रूप धारण करता है। यही कथा समाप्त हो जाती है।

वस्तुतत्त्व

इस लोकनाटक की कथा का प्रवाह सहज, सरल व कालक्रमानुसार है। अतः कथागत कौतूहल का आधार घटना संयोजन की कला न होकर परिस्थिति ज्ञान उत्सुकता है। नाटक की आरम्भिक घटना ही पाठक के मन में उत्सुकता भर देती है। एक सत्यवादी राजा का अपनी दानशीलता के कारण बगल से भी बदतर बन जाना पाठक या दर्शक की संवेचना जाग्रत करने के लिए पर्याप्त प्रसंग है। विप्र द्वारा हरिश्चंद्र, रानी और रोहितास को दान प्राप्ति के लिए बेचने का प्रसंग जहाँ उत्सुकतामय है वहाँ मानव मन को बंधोने वाला भी है। विप्र की विषमता भी कथावर्णन की दृष्टि से कम महत्वपूर्ण नहीं है। पतिव्रता रानी बेची जाती है शनिवा को बल का सम्पन्न नराधिप बचा जाता है समाज के तत्कालीन निम्नतम वर्ग के व्यक्ति मेहतर को और रोहितास को नष्ट करता है एक पुत्रहीन पिता को। उन विषम संयोगों से कथा में प्रसार आता है। नायक के भविष्य की चिंता के साथ साथ नायिका का भविष्य भी चिंत्य बन जाता है और पुत्र हीन पिता से रोहितास किस प्रकार हरिश्चंद्र को पुनः प्राप्त होगा, यह दुविधा पाठक को आ घेरती है। तत्पश्चात् संयोगवश रानी और बजनाथ का गंगा तट पर मिलन होता है और उनके परिणाम स्वरूप रानी की वैश्या संभूति होती है। वयस के घर घर माना और पुनः पुनः मिलन घटित होते देखकर पाठक को प्रसन्नता होती है। यह सतोष की एक साँस ही ले पाता है कि रोहितास के सप्त दश के कारुणिक प्रसंग के साथ घटना अप्रत्याशित मोड़ लेती है। तब गवगाह का प्रसंग प्रस्तुत होता है। राजा कृतव्यस मर गया है पर उसमें पुत्र प्रेम भी है। रानी अपने पुत्र के गम का दाह करना चाहती है पर धन रूप में देने के लिए उसका पास द्रव्य नहीं है। विमुक्त गहम्पी की संयोग की उत्सुक घड़ियाँ भविष्य व अप्रत्याशित हैं। घटना विवाह स्थान के लिए नाटक में कृतव्यस की जीत निश्चयी गई है। रानी द्वारा धन चुकाया जाता है। नाटकवार गवगाह का प्रसंग में प्राकृतिक सत्य निश्चयात् है और गम दाह नहीं हो पाता चिंता बढ़ जाती है। मानों नाटक समाप्त हास-होस रूप में जाता है और पाठक का धीमत्त्व बढ़ता है। इसी बीच सहसा एक नई घटना घटित होती है। हरिश्चंद्र का स्वामी हरिजन भी बागी नरेश के आश्रय का अनुपादन करना हुआ उस आशा दना है कि वह दाकिन रानी का तनवार में बंध करे और कृतव्यस में बंधा नायक यह भी करने का उद्यत हो जाता है—अपनी सम्पन्न गहम्पी को मिला देना चाहता है। ठंड का अत्यन्त प्रसंग है और कथा प्रस्तुत-कला का

चरम बिन्दु । रानी पहले तो दंड स्वीकृति का विरोध करती है और बाद में सहमति गिमाती है । नायक तनवार उठाना है और नायिका का वध करना चाहता है तब भगवान विष्णु रूप में प्रकट होकर वध रोकने हैं और अंत में चतुर्भुज रूप में दान देते हैं । कथा दुष्पात बनत बात सुष्पात बन जाती है ।

वस्तु निरूप

कथावस्तु में भारतीय और अस्वामाधिक प्रसंग अधिक हैं । राजा द्वारा दान में सर्वस्व राजपाट का त्याग और उसके परिवार सम्पत्ति का बिकना ईश्वर का विग्रह रूप में प्रकट होकर रानी को राहितास के सपदग का समाचार देना, डाकिन का वध करना ईश्वर का विग्रह रूप में आकाश हरिश्चन्द्र की तलवार पकड़ना और विग्रह का चतुर्भुज ईश्वर में परिवर्तित हो जाना आदि प्रसंग लोक मन की प्रतिकूल स्वीकृतियाँ हैं । स्वर्ण गुरुर का प्रकट होना व छिप जाना भी इसी प्रकार की घटना हैं । इसी प्रकार वस्तु में आकस्मिकता की भी महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त है । वन में किसी विग्रह का प्रकटीकरण अकस्मात् होता है । वन भाग में गाडीधान का मिलना एक आकस्मिक घटना है । बजनाथ को गंगा तट पर रानी का मिलना पूर्व नियोजित सम्बद्ध घटना नहीं है । रोहितास को सपदस का प्रसंग भी किसी कारण का वध नहीं है । इसी प्रकार भगवान का विग्रह रूप में प्रकट होना और रानी को डाकिन होने के सदेह में मृत्यु दंड जसी घटनाएँ ऐसी हैं जो कथा विश्वास के लिए तो महत्वपूर्ण हैं पर काव्य कारण सम्बद्ध से ग्रहित होकर उनमें नहीं आई हैं ।

इस नाटक की कथा में मार्मिक प्रसंगों की प्रचुरता है । उसके अनेक प्रसंग हृदय तल का स्पर्श करते हुए चलते हैं । राजा की दानशीलता में सर्वस्व-त्याग तथा अपने परिवार को बेचना रानी द्वारा गणिका की सेवा करना हरिश्चन्द्र द्वारा मेत्रन की नौकरी करना, वन भाग में राहितास का वृष्ट वणन रानी का गंगा तट पर पदम पुत्र का सपदग और रानी का विनाश पिता द्वारा पुत्र को जलाने से मना करना, पति पत्नी पर तलवार उठाना ईश्वर का प्रकट होना आदि ऐसे प्रसंग हैं जो नाटक की कथा में मार्मिक प्रसंग हैं और उसे काव्य की रसवत्ता प्रदान करते हैं ।

नाटककार इसकी वस्तु को अनावश्यक व अप्रासांगिक घटनाओं से बचाया रहा है । अंत सबक बसावट और तारतम्यता है । वह काव्यकारण सम्बद्ध से जुड़ी हुई है । रानी सठ की नौकरी करने लग जाती है । तब उसका गंगा तट पर पानी मग्ने जाना और वही हरिश्चन्द्र का पानी भरने पहुँचना सुन्दर वाक्यमय प्रसंग है । वहाँ राजा अपना घड़ा सिर पर रख पान में प्रसन्नमयता प्रकट करता है और रानी से सहायता करने को कहता है । रानी उसकी सहारा

नहीं देती, उसे यह युक्ति बताती है कि पहले वह पानी में डुबकी लगाकर अल्पभार धड़े को अपने सिर पर रख ले और फिर स्वयं उस तैरकर चला जाये। यह प्रसंग नाटक में घटना याजना की दृष्टि से अलग अलग पड़ा है जिससे नायक की दुबलता व कृशता तथा रानी की स्पृश्यता अस्पृश्यता की भावना व्यक्त होकर रह गई है क्या विकास में इसका कोई योग नहीं है।

आधार एवं प्रेरणा

हाडोती लोक साहित्य की मूर्ति रचनाओं की सजना में अधिकांश में भाग्य महापुराण को आधार बनाया गया है। सूर्यवंश के चौसठवें नरेश हरिश्चन्द्र का इस पुराण में उल्लेख तो मिलता है पर इस लोक नाटक का प्रेरणा स्रोत यहाँ नहीं है। क्योंकि न तो क्या विकास दोनों में समान है और न चरित्र चित्रण में बहुत साम्य है। यहाँ त्रिगुप्त पुत्र हरिश्चन्द्र निःसंतान है जिसे वरुण के वरदान से रोहिताश्व पुत्र की प्राप्ति होती है। वरुण उसे यज्ञ पशु रूप में चाहता है, पर हरिश्चन्द्र टालता रहता है। अंत में रोहिताश्व प्रजीगत व पुत्र शुन लेप की मोल लेकर अपने स्थान पर प्रयुक्त करता है। इस यज्ञ में विश्वामित्र होता बनते हैं। बाद में वे हरिश्चन्द्र को जान का उपदेश भी देते हैं जिससे वह अपना वंश बचाने का प्रयत्न करता है और अपने स्वरूप स्थित हो जाता है।^१ इसमें विश्वामित्र राजा के अनुमूल वर्णित है। धनवत्ता क्याराम में हरिश्चन्द्र का निमित्त से वर्णित और विश्वामित्र में दृढ़ निश्चया गया है।^२ विश्वामित्र की यही स्थिति प्रस्तुत लोक नाटक और अन्य संस्कृत हिन्दी नाटक में आधार बनी है।

हाडोती लोक साहित्य का दूसरा आधार यथेष्ट महाभारत रहा है पर उनमें वर्णित राजा हरिश्चन्द्र की क्या भी इस लोकनाटक का आधार नहीं बन पाई है। महाभारत में अनुसार हरिश्चन्द्र का स्वयं में जान का कारण उसका राज सपना है।^३ यहाँ क्या का विस्तार भी एका नहीं मिलता है। उनी प्रकार तेजसे शास्त्र की हरिश्चन्द्र क्या गुण गुण से सम्बद्ध क्या तब भीमि है जो बहुत कुछ भावना से भिन्न है और विष्णु पुराण में हरिश्चन्द्र का नामान्वेग मर है।

माहर्ष्य पुराण में राजा हरिश्चन्द्र की क्या विस्तार में भी नहीं है जो दोपती व पाँच पुत्रों की मृत्यु और राजा हरिश्चन्द्र की क्या भीमि में पुराण में वर्णित

है। ३५५ दशवीं म वर्णित यह कथा प्रस्तुत लोक नाटक के काफी समीप जान पड़ती है। कथा इस प्रकार है—हरिश्चन्द्र भ्राष्ट्र के लिए वन में जाता है। वहाँ उसे 'रक्षा करो, रक्षा करो' का आत स्त्री स्वर सुनाई पड़ता है। यह स्वर विद्याभ्यास का था जिन पर विश्वामित्र अपने तपोवन से अधिष्ठाता बन लेना चाहते हैं। हरिश्चन्द्र जब वहाँ पहुँचते हैं तब विश्वामित्र को देखकर मग्न हो जाते हैं। विश्वामित्र का वाक्छल में आकर राजा उन्हें दक्षिणारूप में अपना सवस्व दे देता है। तब विश्वामित्र हरिश्चन्द्र को राज्य से निवृत्त कर आश्रय देते हैं और जब राजा प्रस्थान करने लगता है तब राजगुरु यज्ञ कर्म की दक्षिणा विश्वामित्र माँगत हैं। आपानस से भस्म होकर वे मग्न से एक भाग में दक्षिणा देने का वचन देकर चल देता है। प्रजा उसे रोवती है, पर विश्वामित्र उसकी पत्नी को डहा मारकर राज्य से निवृत्त बाहर करत हैं। जब राजा वापसी पहुँचता है तब विश्वामित्र भी वहाँ पहुँच जाते हैं और दक्षिणा की प्रवधि का स्मरण कराते हैं। अपनी पत्नी दक्ष्या का परामर्शानुसार राजा पत्नी और पुत्र का एक ब्राह्मण को देव देता है और प्राप्त धन विश्वामित्र ले लेते हैं पर यज्ञ भी घोड़ा बनात है। तब राजा प्रवीर चाण्डाल के हाथों ब्रह्म का प्राप्त गति विश्वामित्र को देता है। राजा चाण्डाल का परामर्शानुसार समस्त भूमि का वसूल करने लगता है और बिना स जीवित ही प्रेत हो जाता है। यही उसे एक मयकर स्वप्न दिखाई देता है जिसमें वह अपने जन्म त्यों की भी दक्ष्या है। धीरे धीरे उनकी स्मृति धीन हो जाती है अतः अथर्ववेदा संपन्न स मुन गृह्यादयः के दाव का दाह के लिए लाती है तब वह उन्हें नहीं पहचान पाता है और उनकी दक्ष्या अपने पति को उस लुब्ध रूप में पहचान पाती है। जब वे राजा पीट पीट पड़ते हैं तब पहचान पाते हैं। तब विलाप करने लगते हैं। राजा स्वयं जलना चाहता है, पर अपने स्वामी की आज्ञा के बिना नहीं। पर बाद में पुत्र का माय यह श्रम जलने का निणय कर लेती है। जब वे जलने के लिए उद्यत होते हैं तब धर्म, द्वाद व विश्वामित्र राजा के पास आते हैं। पुत्र जीवन दाता है। अतः राजा रोहिताश्व का राज्य देकर प्रजा सहित पति पत्नी स्वयं गते जाते हैं।

इस उपारख्यान की मूल कथा तो लोकनाटक की कथा के समान है, पर विचारों में भिन्न है। इसी प्रकार चरित्र की मुख्य मुख्य रेखाएँ भी भिन्न हैं। अथर्व के अवसर पर दक्षिणा माँगने का हेतु भी भिन्न है। नाटक में राजा (राजा) पहले गणिका और उत्पन्न वश्य वज्रनाथ के हाथों ब्रह्म है और गृह्यादयः वश्य के हाथ, पर पुराण में दोनों का ज्ञेय ब्राह्मण है। अतः राजा, पुत्र का प्रवीर चाण्डाल है और नाटक में कलुषा भयी। अतः राजा के भगवान् बलि

है, पर नाटककार एक और सबट दिखाता है कि रानी शक्ति है और राजाणा से हरिश्चन्द्र को उसका बंध करना है। कथा में नाटक में तो भगवान् स्वयं विप्रवर्ग तथा बाद में चतुर्भुज रूप में प्रकट होते हैं, पर पुराण में अग्निनाह के लिए प्रस्तुत राजा रानी को बचाने के लिए इन्द्र धर्म व विश्वामित्र प्रकट होते हैं। नाटक की समाप्ति यही हो जाती है, पर पुराणकार कुछ आगे बढ़कर राजा का संप्रजा स्वर्गारोहण का उल्लेख करता है।

अतः स्पष्ट है कि माकण्ड्य पुराण का हरिश्चन्द्रोपख्यान इस लोकनाटक का आधार और प्रेरणास्रोत बना है, पर यह अनुवाद नहीं है। अनुवाद हो तो नही सक्ता था, कारण उपख्यान प्रबंधका यह है और यह नाटक है। लोकमध, लोकवर्च और लोकतत्त्वों का आवश्यकता ने उपख्यान की कथा में तनिक हेर फेर कराया और कथा को लोकमानस के अनुकूल बनाया है। यह लोकनाटक, सामंती युग की भक्ति प्रेरित रचना है। भारम का सुधर का शिकार राजस्थान के गुरबीरो की धूर्वीरता प्रदर्शित करने का आदेश बनकर नाटक में गहीत हुआ है और अतः चतुर्भुज विष्णु के दशन यहाँ की भक्तिपरा की परिणति है। मध्य में प्रसंगात् रानी का गणिका का हाथ बिना नाटकीय प्रभाव की दृष्टि से अपनाया गया है। अयोध्या कागी की पत्न्याना कष्ट गृहस्था का पड़ी बनकर आयी है। बीच-बीच में कुछ कदम प्रसंगात् भवतारणा नाटकीय प्रभाव को गहरा करती है।

नाटक के पात्रों में विषय में भी समानता है। दाना व विश्वामित्र समान हैं, पर हरिश्चन्द्र का कर्तृत्व और व्यक्तित्व उपख्यान में अधिक उभरा है और नाटक का साहित्यिक व्यक्तित्व गूँथ नहीं है उसका अपना व्यक्तित्व है।

पुराण व अनेक विचार भाव स्वर्गों का नाटक में अनुवाद या विस्तार मिलता है—

सद्येमाव प्रतिपति सत्ये निष्ठाति मन्त्रिः ।
सत्यधोवनपरो धर्म स्वयं सत्ये प्रतिष्ठितः ।
अथमेव सत्यं च सत्यं अनुगयायुतम् ।
अथमेव सत्यं च सत्यं अनुगयायुतम् ।^१

इही का विस्तार नाटक में इस प्रकार है—

सत्यं सत्यं च सत्यं गेयं सत्यं धर्मो भारः ।

×

×

×

सत की बाँधी लछमी फेर मलगी आय ।

×

×

सत प साहब मिलसी आक ।

×

×

×

धम हँ येन ग्रहा रूप अवतार ।

इसी प्रकार कमल के मोग की बात भी दोनों में समान रूप से मिलती है ।

नाटक में रानी को डाकिन कहकर बध करने का जो क्याश मिलता है वह भी नाटकवार की उपज प्रतीत नहीं होता । सस्कृत ग्रन्थ के आधार पर वामन शिव राम आष्टे ने अपने हिन्दी संस्कृत कोश में उसको इस प्रकार दिया है—एक बार हमके (हरिश्चन्द्र के) कुल पुरोहित वशिष्ठ ने इसकी प्रशंसा विश्वामित्र की उपस्थिति में की विश्वामित्र ने विश्वास नहीं किया । इस पर विवाद खड़ा हो गया । अंत में यह निणय किया गया कि विश्वामित्र स्वयं इसके सत्यकी परीक्षा लें । तदनुसार विश्वामित्र ने इस अत्यन्त कठिन परीक्षण में डाला जिससे कि यह पता लग सके कि क्या यह अब भी अपने वचनों पर दब रहता है । इतना होने पर भी राजा ने उत्ताहरणीय साहस का परिचय दिया । यद्यपि इसे इस परीक्षा में अपने राग से हाथ धाना पड़ा । अपने पत्नी और पुत्र को बेचना पड़ा यहा तक कि अंत में अपने प्राणों भी एक छाटान के घर बेचना पड़ा । अपने अदम्य साहस और सच्चाई के लिए हरिश्चन्द्र को अपनी पत्नी को मायाविनी मानकर मारने के लिए भी तयार होना पड़ा तब कही विश्वामित्र ने अपनी हार मानी और योग्य राजा को प्रजा समेत स्वर्ग में उँचा स्थान दिया ।^१

भारते दु हरिश्चन्द्र द्वारा लिखा गया सत्य हरिश्चन्द्र नाटक का भारम विश्वामित्र की परीक्षा से होता है पर परीक्षा-प्ररक इन्द्र है । वशिष्ठ यहाँ नहीं है । अंत में यही स्वयं भगवान् प्रकट होते हैं और उनके साथ शिव, विश्वामित्र आदि भी हैं ।^२ पर जो हाडोती नाटक है उसकी रचना इससे पूष हो चुकी थी ।

भारत दु के सत्य हरिश्चन्द्र नाटक का आधार क्षीरसेवर का चंड कीर्तिक कहि कहि सिद्ध किया गया है ।^३ हाडोती लोकनाटक में इस साहित्यिक रचना की प्रेरणा न होकर भागवत पुराण की धार्मिक प्रेरणा ही आधार बनी है । रामचंद्र चूँ सत्य हरिश्चन्द्र नाटक भी इसका प्रेरणा स्रोत नहीं बन पाया है । इन सभी नाटकों का आधार एक प्रसिद्ध पौराणिक आख्यान है और उसमें कुछ हेर फेर कर सभी नाटकों की रचना हुई है ।^४

१ वामन शिवराम आष्टे—संस्कृत हिन्दी कोश पृष्ठ ११६६

२ भारतेन्दु हरिश्चन्द्र—सत्य हरिश्चन्द्र नाटक का चौथा अंक

३ सोमनाथ गुप्त—हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास पृष्ठ ३६ छ ४३ तक

४ स० प्रमोदनाथ भारतेन्दु नाटकवली मूल्यांकन पृष्ठ ३६

माघण्डय पुराण प्रति प्राचीन पुराण है और इसमें भारतीय सौन्दर्य के पर्याप्त प्रभावित किया है। अतः प्रस्तुत साधनाटक का आधार माघण्डय पुराण ही रहा है।

पात्र एवं चरित्र चित्रण

प्रस्तुत नाटक में तीन प्रमुख पात्र हैं—हरिश्चन्द्र, रानी व रोहितास। दोष गोन पात्र हैं—विप्र (विश्वामित्र) गणिका सेठ वैजनाथ, कलुषा मेहतर गादीवान और ईश्वर। प्रथम प्रकार के पात्रों का चरित्र चित्रण में विस्तार और गहराई दोनों हैं पर दूसरे प्रकार के पात्रों की भूमिकाएँ मात्र होने से न विस्तार है न गहराई। ऐसे पात्रों को भी मामूली प्रसंगों में दिखाकर उनका व्यक्तित्व के महत्वपूर्ण पहलू प्रस्तुत किये गए हैं। दोनों प्रकार के पात्रों में जाति और व्यक्ति दोनों उभरे हैं।

नाटक के नायक हरिश्चन्द्र का चरित्र चित्रण भावना और कर्तव्य के माध्यम से हुआ है। वह अपनी दानशीलता और सत्यवादिता के लिए प्रसिद्ध है और दक्षिणी है। वह दानवीर है। दान देते समय याचक की भीषण सीमवृत्ति भी उसके उत्साह को डिगा नहीं सकती है। परन्तु यह नायक का सौभाग्य ही है कि उसे अपने अनुरूप पत्नी और पुत्र प्राप्त हैं। इससे उसके परी प्रेम और पुत्र प्रेम में नही पड़ पाए है। वह मारी हृदय से पत्नी को गणिका को तथा पुत्र को वधू को बेच देता है। इस प्रकार उसकी दानवीरता व सत्य वीरता सापक्ष बन गई है। वह कर्तव्यपरायण भी उतना ही है। अपने स्वामी कलुषा मेहतर के हाथों भिजने पर वह कर्तव्याकतय का निषेध अपने ऊपर नहीं रखता। मौकड़ का धर्म है स्वामी की आज्ञा का पालन, जिसका निर्वाह वह सूझरो की आज्ञा समाल करने और मरघट पर कर वसूल करके करता है। वह नमकहरामी नहीं करता है—

यही मेरा है काम चुकूँ पहली मू भी दान करे क्या मेरा दण्ड तमाम।

मू सबोच रखू नहीं किसी की मू नहीं नमक हराम ॥

और जब उसकी पत्नी उसका पुत्र रोहितास का शव जलाने आती है तब वह अपने कर्तव्य पर अडिग रहता है। उसे मरघट का कर चाहिए जो रानी के पास नहीं होता है। उसकी इस मुक्ति पर कि चुपचाप शव-दाह कर ले, हरिश्चन्द्र उत्तर देता है—

दाग लम्बा परगास देखकर धनी छुड़ाव दास धनी के मेरा ही बसवास।

घसघासपात नहीं करूँ नहीं यहाँ जल से जा लाग।

और कर्तव्य की डोर से बंधकर वह अपनी पत्नी का वध करने के लिए उद्यत हो जाता है—

मारु डाकणको श्रवार, नौकरी से मू लाचार ।

उठाई श्रव मारु तलवार ॥

उसके विश्वास है कि पाप और पुण्य प्राप्ति देने वाले को लगते हैं प्राप्ति पालक को नहीं—

रहण बलवा की सकू न टार, मुभको पातक मही नार ।

हुयम बलवा का सकू न टार ।

मुभको पातक नहीं हुयम मे पातक समझ ग्वार ।

वह तो विप्र वेगधारी ईश्वर से कहता है कि मैं मतिमद नहीं हूँ और भक्षक (रानी) का अवश्य बंध बहूँगा—

धोप्र तुम मुनो नहीं मति भव,

भक्षकको नहीं छोडू, मेरोमामहरिश्चन्द्र ।

राजा हरिश्चन्द्र का विश्वास है कि सत्य का निर्वाह प्राणों की बाजी लगाकर भी किया जाना चाहिए। उसने सत्य निर्वाह का प्रमाण इस प्रकार है—

सत्त नहीं छोडू घवन प्रमाण रहेगा जय तक घड मे प्राण ।

× × ×

तेरा सत्त प सेसजी सहे घरा का भार ॥

× × ×

और इसीलिए चालीस दिन पश्चात् भोजन बनाने जा ही रहा था कि एक ब्राह्मण आकर उससे भोजन माँगता है तो उसे सब कुछ देकर गंगाजल पान करके सतोष कर लेता है—

तेरा रक्खा सरीर, पीत हू खाती गया नीर

बनाप्रा भोजन गया तीर ।

ले लीग्यो सत्त छोडू माइ जव ताई रहे सरीर ॥

राजा हरिश्चन्द्र निकारी भी है पर वह शिकार इसलिए करता है कि उससे जनहित होता है। शूकर ने माली का उद्यान बिगाड़ा है इसीलिए वह उसे मार डालना चाहता है। एक राजा के दायित्व का निर्वाह करता है।

दद्वजती राजा हरिश्चन्द्र पर सम्मान बुझाने का कोई प्रभाव नहीं होता है। विश्वामित्र के सम्ग्रहण पर भी वह बिना दान दिए जलपान नहीं करता है। उसका यह व्रत छुमाछूत से भी प्रेरित है। मेहतर की नौकरी तो वह करता है पर उसके घर का अन्न नहीं खाता है। इसलिए वह अनुदिन वृण होता जाता है। उसकी वृणता व दुबलता इस सीमा तक पहुँच गई है कि वह एक पानी का पड़ा भी स्वयं नहीं उठा पाता—

नीच घरां का उचा सजे नहीं मुझको रानी ।

भरा जद घटा र

घटे घरम सत उठ, ऊचे नहीं सरदा ।

पर यह दुबलता उस समय नहीं तिराई देती है जब
रानी का वध करना होता है—

सरवार सूप द मुझ नहीं है देर राजा
राजा हरिश्चंद की शक्ति उसकी पत्नी है। उससे शक्ति
अभूतपूर्व प्राप्त कर सता है। फिर भी उसमें मा
उमंग से वह अपना सबस्व विश्वामित्र की दान कर देगा
रोहितास की यह तथ्य प्रकट नहीं करता है और न राज
बेचने के लिए उद्यत होता है। यही दुबलताएँ उस निराशा
बनने से बचा गई है। मरनी इस दुबलताओं में हरिश्चंद
अनुकरणीय बन गया है।

हरिश्चंद की पत्नी रानी नाट्य की नायिका है जो
निर्वाह में अपने पति से दा बंदम आगे है। उसके चरित्र
अधिक है। नारी सुपन्न कोमलता के कारण वह अपने परी
सकल्यो विकल्यो में जी रही है। इसलिए उसका चित्रण न
और प्रभावपूर्ण है। वह राजा हरिश्चंद की पूर्ण और शक्ति व
त्याग उसका भी त्याग है और राजा के सत्य निर्वाह में उसने
दानशीलतावश राजा राजपाट छोड़ और परिवार की बेच
हुआ पर रानी ने तनिक भी विरोध नहीं किया। इनके विपर
साक्षी पतिव्रता स्त्रीरूप में कहती है—

हाजर खडी आपकी नार ह्वम मुझ प करो ।

पुत्तर और मुझको राजन बेच दाम इनका मरो ॥

उसकी आस्थाएँ झट्टि हैं—

क्या समझो मन भाइ पत्नीजी, सिधू छोड़ दे नार

बल जद उलटी गगा ८

स स धरा नद धर बेच दो धानू आपकी सार ॥

क्योंकि वह मायवादिनी है। अतः उसका दृढ़ विश्वास है कि प्रह्ला
भाग्य भोगना ही पडगा—

ज्यो लिख दिया बिधाता मटता नहीं सुण भरतार ।

उसका भाग्यवाद वर्णित है—

दुख सुख भोग जतना जतना लख्या भाग परतार

भोगना पड करम अनु

अतः विवेक प्ररित होकर वह प्रसाद करती है कि वह पतिव्रता स्त्री है फिर भी उसका ऐसा मग्य क्याकर है ?

भू पती करता नारवदाता ये क्यूँ लिखी जलार ।

वह तो परम भक्ति भी है । समवत उसका विश्वास है कि भक्त पर सबकुछ प्राप्ति हो रहते हैं—

भगती करता विपत पड़ी जद आई आपसी सार ।

इस विश्वास पर वह जीवित है कि ईश्वर भक्तों की रक्षा करने के लिए प्राप्ति है । अतः भक्त को सत्य का माग कभी नहीं छोड़ना चाहिए—

कस सत को मस दीज्यो छोड़, विपत को जाण वे ।

भगस भगवत दया कर आप, पयस ले प्राण वे ॥

सत्य माग पर चलन के लिये उसका सामने ग्रहणादि के आदेश प्रस्तुत हैं ।

धम मा आचरण का एक सकीण रूप भी है जिससे वह बधी हुई है । छुआछूत में विश्वास रखने के फलस्वरूप वह न वश्या के घर का अन्न जल ग्रहण करती है और न अपने दुबल पति के सिर पर उसके स्वामी मेहुतर का जल का घड़ा रखवाती है पर उमम मूभरूक है अतः वह हरिश्चन्द्र को युक्ति बताती है कि पहले मरे घड़े को खाली कर लो और नगी में डुबकी लगाकर सिर पर रखे घड़े को भरकर बाहर निरल आओ । जल में घड़ा अल्प भारी हान से आपकी कठिनाई नहीं होगी—

नीर भरा घड़ा ऊँच नाइ, क्या कोजे तदवीर

घड़ा ज्यो भरा डोढ़ वो तीर ।

जल क भीतर भार रहे नहीं ऊँचो घड़ा भर नीर ।

यही मूभरूक उसको अपने पति से राहतास के गव दाह के अवसर पर यह कहलवाती है—

घड़ी देखने आवे नहीं, पुत्र दीजिए दाग ।

रानी माता की ममता और वीमलता यह नहीं देख सकती कि उसका पुत्र ग्रीष्म की भीषणता में पानी के लिए तड़प कर मर जाये । अतः गाड़ीवान से अनुनय विनय करके रोहितास को शास्त्री में बिठाती है । और जब वह तो वेश्या द्वारा खरीद ली जाती है और पुत्र वजनाथ वश्य द्वारा तब पुत्र विधोग से वह व्यथित रहती है । वह सेठस प्रार्थना करती है कि मुझे वश्या से खरीद कर मेरे पुत्र से मिला दो—

मिलावो आप पुतर स जार ।

पुत्र विधोग में तो वह जीवित भी नहीं रहना चाहती है । वह अपने डाकिन होने के मिथ्यारूप का प्रतिपाद करती है पर पुत्र गोक से बिहल हाजर अपने पति से प्राय ॥ करती है—

उडावो सोस मार ततवार, बत मतना डरो ।

पुतर की दुख सह यो नहीं पाय, पार मुझ प धरो ॥

वह आरम पक्ष और साक पक्ष दोनों पर दृष्टि रखती है । अपने पवित्र आचरण और सत्य निर्वाह के उपरांत भी जब ढाकिन हान क बत्तक से साक्षित हो जाती तब अपनी निराश्रयता में परमात्मा का आश्रय खोजती है—

अजी धारो घत में दया आखरो पारो ।

ऊ भूठो साम बत्तक नहीं भूहारो सारो ॥

माँचस में दूध और माँसा में पानी लेकर चलने वाली रानी का चरित्र नाटककार की दुःख कला का प्रतीक है । उसका पातिव्रत पुत्र प्रेम बल्लभ भावना, विवेक और सत्यनिष्ठा अनुकरणीय है । स्वयं नाटककार ने उसके सम्बन्ध में नाटकीय शैली का हटकर अन्त में इस प्रकार का मत व्यक्त किया है—

रानी सुनो पुकार, धर्य हो ईश्वर सुम करतार,

धर्य है यह प्रतिवरता नार ।

मदन सत्य राणी का सत प दान बीना भार ।

उसमें नारी की कोमलता है जो किसी भी आरम्भिक विपत्ति पर उसे विचलित कर तो देती है पर दूसरे ही क्षण उमरा विवेक पति भक्ति पुत्र प्रेम आदि उसे सँभाल लेते हैं । पुत्र ने पिता के राज्य त्याग का समाचार दिया और वह 'राज धरो के धन छूटने की कल्पना से सिहर उठती है और रोने लगती है पर दूसरे ही क्षण कह उठती है—

सुनो पुतर रोहितास सत सू खडा जमी असमान

अमर हो रहे चन्द्रगण भान ।

सत छोड़ याँ पत जाय पती की नस्ते करके जान ।

रोहितास

रोहितास (रोहिताश्व) हरिश्चन्द्र का पुत्र है । वह विवेक सम्पन्न, सत्य निष्ठ और आनाकारी पुत्र है । उसके पिता विश्वामित्र को सबस्व दान कर भागे हैं और पारिवारिक धिता से युक्त हैं । रोहितास उन्हें उदास देखकर पितृभक्त पुत्ररूप में उन्हें आश्वस्त करता है और विवने को उद्यत हो जाता है—

क्यूँ चत राखो उदास, बिकूँ चाल आपकी सार ।

और अपनी माता को उसी उत्साह से कहता है—

छोड़ क चलो मात धन धाम ।

पिता न कर बीना पुण्य तमाम ।

जब नारी की कोमलता के युक्त माता तनिक विचलित होती है तब वह उसे धमकवाता है—

भास घरों की छोटी माता हो नहीं उदास ।

पिता का पुण्य घद परमास ।

घसत कुद नहीं धरो मात जी भरज करे रोहितास ।

उसका यह धय माता से पृथक् होकर त्रिवने की कल्पना से टटता सा दिखाई देता है, पर इसका हेतु उसका अपना सुख नहीं है अपितु माता के विरह दुःख की कल्पना ही है। अतः निश्चयान्वित से उसकी प्रार्थना होनी है कि मुझे अपनी 'मात की लार (साध)' बेचना क्योंकि येरी माता रोकर मर जायेगी—

माता रोऊ मरगो गहारा मुझे पड़ नहीं जन ।

रोहितास गुणवान् नीलता है। मन सेठ बजनाथ उसे सह्य खरीद लेता है। यहाँ तक कि अपने पुत्र व स्था पर ही उस पर वत्सलता प्रकट करना है। कुशल भाव रूप में वह अपने स्वामी का आज्ञापालन है। अतः उसका धय होना है कि प्रत्येक आदेश का पालन अविवर्ण्य हो—

बजनाथ ने कहा पुसव तुम साधो धरो न देर

पुसव की भाग्या दीजे अब ।

उसकी कष्ट सहिष्णुता अद्वितीय है। वह अपने कष्ट का कम ध्यान रखता है और अपने माना पिता व बेटों की उसे अधिक चिन्ता रहती है। उसे सप काट खाता है, मर्यु उसके सामने खड़ी है पर उसकी अपनी चिन्ता नहीं है। उसको चिन्ता है—

आल पुत्तर नहीं खोल तेरो पिता नहीं है पास ।

बेघाव कोन मात बिसबास ।

हाई काल तेने भुरा किया माता रहे उदास ।

उसकी मर्यु प्रति सतिरट है। विप लहर से वह ध्वेन पडा होता है कि माता के शब्दों की मनक उसे गुनाई पड़ती है और वह निर्वाणो मुख दीपशिखा के प्रतिम दीपशिखोन्मय के समान शशित भरकर बोन उठता है, पर तब भी उसका मात प्रेम और त्रिवेक उसका साथ होना है वह स्वचिन्ता से मुक्त है—

धरयो सोच मत करी मातजी, यह धरमों का फर ।

भनुस का ही पाळ है धर ।

अथ बोलन की सक्ती नाइ लिया बाळ न धेर ।

वह विचारों से तो काफी परिपक्व व प्रौढ लगता है पर अवस्था से काफी छोटा है। अतः अशोच्या ने कापी जाते हुए उसका कोमल वपु कुम्हला जाता है वह धरा जाता है—

भाडा डूबे नहीं तुम्हारा धवराया रोहितास ।

रोहितास का चरित्र भी नायक का पूरा और प्रेरक बनकर चित्रित हुआ है। वह अनित्य धय है जिसकी ऐसे पत्नी और पुत्र मिल हैं—

वयोपथन

पद्य शाली में लिख गये इस लोकनाटक की तानों के तीन प्रकार मिलते हैं। सामान्य तानें जिनमें दो वक्ताओं के बीच वयोपथन होता है। तान धूम की जो एक प्रकार के स्वगत वयन हैं और गाली तान भी एक प्रकार के स्वगत वयन ही हैं। पर पहली तान का उपयोग आत्माभिन्न वयन के लिए होता है और उसका उपयोग तीव्र अनुभूति के अंशों में होता है। खाली तान वक्ताओं के अंशों को जोड़ने के लिए प्रयुक्त होती है और गानों को क्या भी सुस्पष्ट बनाती है। 'हरिश्चन्द्र' खेल में तीनो प्रकार की तानें मिलती हैं। वने से सारा नाटक ही मार्मिक प्रसंगों से भरा पड़ा है पर जहाँ मार्मिकतम प्रसंग है वहाँ धूम की तानें प्रयुक्त हुई हैं। उदाहरणरूप में रानी के एकमात्र प्रायश्चर्योद्दिष्टास की सपना से मृत्यु हो चुकी है और उस पर यह कलक लगाया जाता है कि वह अष्टि पुत्र को डाकिन बनकर खा गई, परिणामस्वरूप उसका वध अपने पति द्वारा किया जाने वाला है। ऐसे अवसर पर उसकी व्याथा फूट पड़ती है—

अजी धारो जित मैं दया आसरो धारो ।
वह भूठा लगे पलक नहीं म्हारो सारो ।
तुम मारो नहीं भरतार कहूँ क्या सोसे ।
अब धारो सह्यो नहीं आय पुत्र दुख मोमे ।
बन लड मैं लग ज्या आग नीर से आऊ ।
पानी में लागी आग कहा में जाऊ ।
अब वचन पीया को दुख सयो नहीं जावे ।
या तुम बिन लाविद कौन सहाय पे आवे ।

सामान्य तानों में दोनों पात्र समवाची हैं। पात्रानुकूलता और घटना प्रवाह को लेकर चलने वाली तानें चरित्र चित्रण में भी सहायक हैं।

उद्देश्य

हरिश्चन्द्र नाटक का मुख्य उद्देश्य सत्य की प्रतिष्ठा करना है जिसका आद्यात्म निर्वाह किया गया है। गौतम यह नाटक पारिवारिक आदर्शों त्याग और तपस्या की भी प्रतिष्ठा करता है। भक्तिदेशता और ईश्वर विश्वास जिस सीमा तक दिखाया गया है वह भक्तता का सर्वस्व है। उस सीमा पर पहुँचने पर ईश्वर की प्राप्ति निश्चित है। सत्य की प्रतिष्ठा व्यक्तिपरक और परिवारपरक सिद्धाई गई है। अपने प्राण आदि पर वचन न आने का आदम प्रस्तुत करने नाटककार ने सत्य प्रेम का अत्यंत मार्मिक चित्रण किया है। राजा हरिश्चन्द्र के उपाध्याय का यह आदम जहाँ साहित्यकारों को सप्रना प्रेरणा देता रहा है वहीं महात्मा गांधी जैसे अनेक व्यक्तियों को भी इसने प्रेरित किया है।

रस

हिरवन् ताटक का घसीरग बरन् है । माटक म घाटि से छत्र तब बरन् रस की घराप थाग उदगी घोर सारी सभ म प्रगति मिलती है । घाटकन है नायक, नायिका घोर माटिग । एह मरुत को राटोतीन बाहर दी म म सगला भूमि पर सारिगार । स चवन विद्यात घोर तिर उमकी घांघा व मागन ही उमकी गलीमाखी पानी को व ज्ञा व ज्ञाया बसा जाना विमाना कम जोर पूरा प्रमग नहा है । विरतिघी भोगन म भाग्यतर होकर म परिवार व विरसतर घोर विरसतम व नी रहती है जो - एह को माधु य घाटक बर करती है । सगल व बीष बीष म जोर ग्यामी को मरुत बना । व निव प्रमगता घोर प्रमग स हटकर भी बरन् बिना को मरि को है ।

ताटक की परिणति सुगता त है घोर सत म माधान के प्रवृत्त हान स ह्य मतिरस प्रप व प्रम बहा जात का भम उल व हो सगता है पर लेगा गही है । मतिरस तो बवन घातिम तब बसा म विमग पदा है , ताटक म घाटि से घन्त तब की घटाघा घोर बसा म ह्यवा घमाव गा है । जव जव सफट प्रभुत होती है तब तब मय या नायिका भाव या कमरन म उनका समाधान सोचते रहत है ईश्वरोन्मुग नहा बसती है व उनम मल की भावना तरगे ही उदसित है । हां उनम माहम घोर भव प्रवृत्त है जो वृत्त पन्नाचम म होकर सत तब स जाता है—कभी वभी उम भी कभी घाली है । घन नाटक का मगीरस बरण ही है ।

छद

नाटक से ढाई बडी का दोहा छ प्रयुक्त हुमा है जो हाटोती की 'रामलीला का प्रिय छ' है । ह्य छ की प्रथम घोर ततीय पत्तियों समान मानाओ की होती है घोर मध्य म घाधी पत्ति घाती है जिसकी १० मापाए होती है । पहली घोर तीसरी पत्तियों म १६ ११ व १६ ११ के ११ स कुल ५४ मापाए होती है । नाटककार न बीच बीच म भय छ भी प्रयुक्त किय हैं । तावणी छ का प्रयोग रानी की वरण प्रायता के घमसर पर हुमा है । यह देनी राग है घोर इसका प्रयोग लोकगीतो में होता है । तावनी में स्थायी के घन वर घतरा की ४ पत्तियाँ मि न सुवा त होन के पन्चात ५वी पत्ति स्थायी भी सतुनान्त होती है घोर स्थायी का था उसके घश का घावतन होता है । पर इस नियम का भी पालन इस नाटक में नहीं हुमा है । कभी कभी किसी ताग के आरम्भ में 'टेर शीपक से यह छ द भी प्रयुक्त हुमा है—

पुत्तर तेरा इस तिया काळ भुजग

अग को लीलो पड गयो अग ।

पर ३६ मायाभा के इस छंद का प्रयोग नाटक में अत्यल्प हुआ है ।

भाषा

इस लोकनाटक की प्राप्ति प्रस्तुत लेखक को वृद्धी (हाडोती क्षेत्र) से प्राप्त हुई है । अतः महज कल्पनीय है कि इसकी भाषा हाडोती होनी चाहिए । नाटक की भाषा पर भाषा वैज्ञानिक दृष्टि से दृष्टिपात कराने पर ज्ञात होता है कि इसकी भाषा हाडोती और खडोबोली का मिश्रण या खिचड़ी रूप है जिसमें नाटककार का झुकाव हाडोती की ओर है । उस समय खेती में जो भाषा स्थान बनाती जा रही थी उसमें तत्काल स्थायी बोलियों के साथ खडोबोली का भी प्रयोग हो रहा था । इसलिए यह मिली जुली भाषा लोकनाटकों में अपना स्थान बना रही थी । हाडोती की ओर झुकाव होने से उसके मुहावरे इसकी भाषा में आये हैं और नामपद ओचारात बन गये हैं—

वह भूठा लागे कत्तक नहीं म्हारो सारो ।

यहाँ 'म्हारो सारो नहीं' मुहावरा आया है और म्हारो तथा सारो दोनों ओकारों से हैं । पर वहाँ इसी नाटक में म्हारो के स्थान पर मेरा' भी प्रयुक्त हुआ है । भूतकालीन शिवा (हि०) का दीना (हा०) रूप भी मिलता है ।

वहीं-वहीं तो स जसे राज भाषा के प्रयोग भी मिल जाते हैं । परन्तु ऐसे प्रयोग अत्यल्प हैं । मन्वृत्त के अनेक गान तो अपन तत्सम रूप में गहीत हुए हैं यथा—पानक मति, मगक पर जो हाडोती की प्रकृति से मेल नहीं खाते हैं उनके अधिकतम रूप ही अपनाय गये हैं—वीप्र, घरम भगति आदि ।

फारसी के गान—दाग, हुकम आदि भी हाडोती की प्रकृति से मिलकर आये हैं ।

लोकवक्तियों और मुहावरों के प्रयोग से अभिन्न किन सामर्थ्य में वृद्धि हुई है उसकी शतावली में अनुपपत्तिव्यवस्था भी है—

मनो नग स नागो वरगना खणमण-खणमण और

उसकी भाषा में प्रमाण गुण सबन व्याप्त हैं । वह सरल, स्पष्ट और सगीता मुकुल होने से इन गेय नाटकों के अधिक प्रचुर है ।

इसकी भाषा में अनेकों का सृज ग्रहण हुआ है । वहीं-वहीं भाषा भिन्नविन्न की दृष्टि से अनेकों की मढ़ी गी मिलती है—

मीन बबड़ जल बाहर पटकी लेभी लुपड़ा खोद ।

मणा गिन कणी गयो मन मोद ।

पुत्तर बिना हो गयो अघेरो गुना कर गया मोद ।

पर गया सुनी गोद लाल बिन हो गयो घोर अघार ।
 गाय की बछड़ो लोनू मार ।
 भटका आय लाल बरसता बादल बना धार ।
 बत बना गज फीरा फीका सूर बना बागात ।
 चन्द बिन फीकी लाग रात ।
 दो फोडी की नार बत बिन ज्यू बेटा बिन मात ।
 तरवर फीका लाग पात बिन, बिन चुड़ता बिन हाथ ।
 चूप बिन फीरा लाग दात ।

अभिनय

हरिश्चन्द सीता का अभिनय लोक-मंचों पर होता है जिनके लिए एक चबूतरा या तख्त पर्याप्त होता है। पदों में विशेष नहीं होने हैं और न मंच को वातावरण प्रभाव बनाने के लिए अथ किसी प्रकार की मंच सामग्रियों का उपयोग होता है। ऐसे पदों नहीं होते जिन पर वन खण्ड, राजप्रासाद आदि के दृश्य चित्रित हों। फिर भी छोटी मोटी वस्तुओं को ताकर अनुकूल प्रभाव उत्पन्न करने का प्रयास अवश्य किया जाता है। ऐसी अवस्था में भी मंच पर रोहितास के शव को चिता पर दिखाना और चिता के बह जाने की बान मोने दग की के गले उतरवाना ऐसा आयोजन है जो कठिन प्रतीत होता है। गया तट से जल भरने की बात भी दशक को कल्पना के आधार पर ही ग्रहण करनी पड़ेगी।

नाटक शास्त्र में चिता व शव दाह के दृश्य दिखाना वर्जित है पर रंग मंच पर रोहितास का शव अधिक प्रतिकूल इसलिए नहीं होगा कि वह किसी द्वारा मारा नहीं गया है—रक्तगत जसा प्रसंग नहीं है। सत्य व्रत के निर्वाह के प्रसंग में शोक की और तीव्र करने का एक दृश्य मात्र है। दूसरे यह दृश्य सुखद अवमान को प्राप्त होता है। अतः अंतिम रूप से इसका भीमत्स प्रभाव न पड़कर दृश्य समष्टि और घटना समष्टि में यह दशक के मन पर पड़नेवाले अंतिम प्रभाव को अधिक गहरा बनाता है।

नाटक का रस—वरण रस आरम्भ से ही दशक का ध्यान आवृष्ट करके चलता है। घटनावर्ती का त्रम दग म कही पर भी रस वैधिल्य नहीं आगे देता। घटनाएँ इतनी मार्मिक और इतनी आवपन हैं कि दगक प्रत्येक प्रसंग में रमता भी है और आगे क्या होगा—यह जानने को उत्सुक भी रहता है। भावों की समनता और तीव्रता इसे सम्मानकर चलने के लिए पर्याप्त है, फिर कथोपकथन (तानें) बितने ही शिथिल क्या न हो।

हरिश्चन्द के कथोपकथन भी अभिनय की दृष्टि से अत्यन्त आवपक है। प्रायः वीररस या शृङ्गाररस के अभिनय में लोक अभिनेताओं की अग मचालन

के अधिक अवसर मिलते हैं। क्योंकि उनका अभिनय भागिक, वाचिक और आह्वय ही होता है (सात्विक की ओर उनका ध्यान नहीं जाता है)। इस नाटक के शोकपूर्ण कथनों के अभिनय में अभिनेता को कोई विशेष कठिनाई नहीं होगी। इसमें आह्वय के लिए पर्याप्त गुंजाइश है और भागिक तथा वाचिक भी अपना महत्त्व रखते हैं। अश्रुप्रायन (सात्विक अभिनय) के अभाव में अभिनेता अपनी आवाज को गिराकर और अथ संचारन में अगन्तता दिखलाकर भी अभिनेता इसका सफल अभिनय कर लेते हैं।

दंग की सुपरिचिन कथा का अभिनयकाल भी लम्बा नहीं कहा जा सकता, क्योंकि कोई भी लोकनाटक ४-६ घण्टे ज़िन्दा समाप्त नहीं होता है। २३ घण्टे की सीमा तो साहित्यिक नाटकों की होती है। ऐसे नाटकों की नहीं जो सगीत और काव्य का एक साथ आनन्द प्रदान करते हैं और जिसके दंग कृपिकाम से निवृत्त होकर काफी पुस्तक में होते हैं तथा जो राजा, सामंत और भक्त की जीवन-पद्धति को देखने के लिए पर्याप्त सत्कार वचन से ही बना लेते हैं।

इस प्रकार यह लोकनाटक अभिनय की दृष्टि से एक सफल नाटक स्वीकार किया जा सकता है।